

# **Entmythisierung des Alltags**

## **Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät IV (Sprach- und Literaturwissenschaften)

Vorgelegt von Doris Koller  
aus Regensburg

Regensburg 2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Peter Neureuter

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gertrud M. Rösch

### **Danksagung**

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2002 von der Philosophischen Fakultät IV (Sprach- und Literaturwissenschaft) der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

Sie wäre nicht zu realisieren gewesen ohne die materielle und ideelle Unterstützung, die mir von der Promotionsförderung der Hans-Böckler-Stiftung gewährt wurde. Allen an dieser Unterstützung Beteiligten gilt mein herzlicher Dank.

Ich danke den Betreuern und Gutachtern, Herrn Prof. Dr. Hans Peter Neureuter und Frau Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch, für die gute Zusammenarbeit und kompetente Beratung.

Eine Reihe von Personen und Vereinigungen hat mich bei der Recherche nach Material unterstützt. Auch ihnen sei hier gedankt, ganz besonders dem Literaturhaus Wien und den Rundfunkanstalten, die mir Einsicht in die Schätze ihrer Archive gewährten.

Mein Dank gilt Heidi Mitterbauer, die den Text mit germanistisch geschultem Blick gegengelesen hat. Bernhard Segerer danke ich ganz besonders, für die geduldige Lektüre der Arbeit und die fruchtbaren Diskussionen, die darauf folgten und mir stets neue Impulse gaben.

<b>0</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>5</b>
<b>1</b>	<b>DER ÄSTHETISCHE UND IDEOLOGISCHE KONTEXT</b>	<b>12</b>
1.1	Die Wiener Gruppe und die Pop-Art	12
1.2	Bertolt Brecht und Karl Kraus	18
1.3	Die marxistische Gesellschaftstheorie	25
1.4	Die politische Literatur Österreichs	31
1.5	Der Feminismus und die 'Neue Weiblichkeit'	35
1.6	Die Mediendiskussion ab den frühen Siebzigern	41
1.7	Dekonstruktivismus	45
<b>2</b>	<b>DIE HÖRSPIELE VON ELFRIEDE JELINEK</b>	<b>52</b>
<b>2.1</b>	<b>Vorlagen bei Elfriede Jelinek: Veränderungen durch den Gattungswechsel</b>	<b>53</b>
2.1.1	Vorlage Film: <i>Portrait einer verfilmten Landschaft</i> und <i>Die Jubilarin</i>	53
2.1.2	Vorlage Roman: <i>Die Ausgesperrten</i>	57
2.1.3	Vorlage Drama :	64
2.1.3.1	<i>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i>	64
2.1.3.2	<i>Von Clara S. zu Frauenliebe - Männerleben</i>	70
2.1.3.3	<i>Von Krankheit oder moderne Frauen zu Erziehung eines Vampirs</i>	80
2.1.3.4	<i>Von Burgtheater zu Burgteatta</i>	88
2.1.3.5	<i>Wolken.Heim.</i>	95
<b>2.2</b>	<b>Hörspiel und triviale Gattung</b>	<b>102</b>
2.2.1	Das Hörspiel als eigene literarische Gattung und seine Geschichte	102
2.2.2	Bezug auf triviale Genres	110
2.2.2.1	Der Western: <i>Wien West</i>	116
2.2.2.2	Der Illustriertenroman: <i>wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß</i>	122
2.2.2.3	Die Vorabendserie <i>Untergang eines Tauchers</i>	128
2.2.2.4	Das Kasperltheater: <i>Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern</i>	134
2.2.2.5	Die Ballade: <i>Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum</i>	139
2.2.2.6	Die Science-fiction: <i>Die Bienenkönige</i>	148
2.2.2.7	Der Heimatroman und das Glückwunschkonzert: <i>Portrait einer verfilmten Landschaft</i> und <i>Die Jubilarin</i>	153
2.2.2.8	Die Familienserie: <i>Acht Folgen Jelka</i>	158
2.2.2.9	Die Vampirgeschichte: <i>Erziehung eines Vampirs</i>	170
<b>2.3</b>	<b>Die Hörspiele als Angriffe gegen Mythen</b>	<b>175</b>
2.3.1	Theoretische Grundlagen bei Barthes, Barth/Sorel und Jelinek	175
2.3.2	Die Mythen und ideologisierten Aussagen	184
2.3.2.1	Der Aufstiegsgedanke und die Aschenbrödelsehnsucht	184
2.3.2.2	Der Humanismus: Der Mythos von der großen Familie der Menschen	194
2.3.2.3	Die Kunst: Geniekult und einmaliges Kunstwerk	201
2.3.2.4	Der Individualismus	207
2.3.2.5	Die Liebe	213
2.3.2.6	Körper und Sexualität	221
2.3.2.7	Weiblichkeit als Natürlichkeit	230
2.3.2.8	Die Natürlichkeit der Natur	240

2.3.3	“Dahinter stehen noch viel Mächtigere”	243
2.3.3.1	ErzeugerInnen, VermittlerInnen und EmpfängerInnen von Mythen	244
2.3.3.2	Wirkung der Mythen	251
2.3.3.2.1	Naturalisierung geschlechtlicher und ökonomischer Unterschiede	251
2.3.3.2.2	Gemeinschaftsbildung	254
2.3.3.2.3	Propagierung von Genügsamkeit und Opfergeist	260
2.3.3.2.4	Funktionen der mythischen Besetzung der Kunst	265
2.3.3.3	Reichweite der kritisierten Mythen	275
<b>2.4</b>	<b>Sprachkritik als Gesellschaftskritik: Sprache selbst zum Sprechen bringen</b>	279
2.4.1	Die Hörspiele als (auch) lesbare Literatur	282
2.4.1.1	Satire, Ironie, Sarkasmus bis Zynismus	284
2.4.1.2	Wiederholungsstruktur, Parallelismus und Tautologie	289
2.4.1.3	Metaphorik, Polysemie, Personifikation, Metonymisierung der Allegorie,	297
2.4.1.4	Verwendung von Jargons	307
2.4.1.5	Lehrsätze	318
2.4.1.6	Anagrammatische Methoden	324
2.4.2	Intertextualität	328
2.4.2.1	Bezüge auf Literatur, Philosophie, faschistische Ideologie	332
2.4.2.2	Bezüge auf die Werbung und triviale Gattungen	344
2.4.2.3	Markierung, Umdeutung und bewußte Fehlinterpretation	350
2.4.2.4	Kunst als Neuschöpfung durch die Zitatkünstlerin und Interpretin	358
2.4.3.	Die Hörspiele in ihrer akustischen Vermittlung	363
2.4.3.1	Stereophonie, Blende, Echo und gleichzeitiges Sprechen	363
2.4.3.2	Die Stimme: Tonfall, Vortrag und Dialekt	368
2.4.3.3	Musik, Geräusch und Stille	378
2.4.3.4	Stimmentausch und Frage-Antwort-Spiele	396
2.4.3.5	Der Sprecher	402
<b>2.5</b>	<b>Das Personal: Negative Typen</b>	409
2.5.1	Negativität und Entwicklungsunfähigkeit	409
2.5.2	Beispiel weibliches Personal	415
2.5.3	Typen statt lebendiger Menschen	438
2.5.4	Geschlecht contra sozialer Status	443
<b>2.6</b>	<b>Zur Wirkungsästhetik der Hörspiele</b>	450
2.6.1.	Bruch mit gewohnten Wahrnehmungs- und Identifikationsmustern	451
2.6.2.	Infantilisierung und Provokation des Publikums	461
2.7.3	Marxismus für ein literarisch geschultes Publikum	471
<b>3</b>	<b>SCHLUSSBEMERKUNGEN</b>	477
<b>4</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	483

## 0 EINLEITUNG: BIO-BIBLIOGRAPHISCHES & FRAGESTELLUNG

Die Autorin Elfriede Jelinek hat sich durch ihr umfangreiches und anspruchsvolles schriftstellerisches Werk inzwischen einen festen Platz in der deutschsprachigen Literatur gesichert. Für Lamb-Faffelberger (1992. 118) gilt sie als “die Österreich-Literatin der Gegenwart”, was sie sich durch ihre Sprachgewalt, ihren sozio-ökonomischen Auftrag und ihr politisch-feministisches Engagement erkämpft habe.

Elfriede Jelinek wurde am 20. Januar 1946 in Mürzzuschlag in der Steiermark geboren. Ihre Kindheit und Jugend verbrachte sie in Wien, wo sie Kunstgeschichte, Theaterwissenschaften und Musik studierte. Sie war über lange Zeit sowohl aktives Mitglied der KPÖ (1974 bis 1991) als auch des österreichischen Friedensrates. Nach Aufenthalt in Berlin 1972 und Rom 1973 lebt Elfriede Jelinek noch immer hauptsächlich in der österreichischen Hauptstadt. Ihr zweiter Wohnsitz befindet sich in München. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen für ihr künstlerisches Werk, darunter 1986 den Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln, 1998 den Georg-Büchner-Preis und 2002 den Heine-Preis der Stadt Düsseldorf.

Zu ihrer Biographie - zu Kindheit und familiärem Hintergrund - existiert ein Meer von Daten, das sich aus Interviews der Autorin zusammensetzt und zahlreiche interpretatorische Rückschlüsse auf das Werk provoziert.<sup>1</sup> Es wurde bei Elfriede Jelinek sehr wenig auf die Wahrung von Distanz zwischen Kunstwerk und Künstlerin geachtet. Obwohl kein Arbeiter mit dem Produkt seiner Arbeit identisch ist, wird dies bei Künstlerinnen oft angenommen. Wenngleich Elfriede Jelinek selbst immer die Beurteilung literarischer Werke ohne Seitenblicke auf die Biographie der AutorInnen<sup>2</sup> propagiert, sind ihre Selbstaussagen über Kindheit und Mutter “in so einer widerwärtigen Stilisierung” auf sie zurückgeworfen worden “wie es der Bachmann erst nach ihrem Tod passiert ist”. (Int. Winter. 1991. 10) Im Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* (1983. 149) über diese Landsfrau benennt Elfriede Jelinek wohl auch ein eigenes Problem, wenn sie meint: “Inzwischen hat man sich in den Biographien der Dichter gemütlich niedergelassen, Eintritt frei, um sich nicht in ihren Werken niederlassen zu müssen, die ein härteres Lager sind.” Die Geschichte der Kunst sei “zur Geschichte der Künstlerbiographie pervertiert”, moniert Jelinek auch in ihrem Essay über Milena Jesenska *Vom Schrecken der Nähe* (1985. 71). Im Interview mit Lamb-Faffelberger (1992. 184) kritisiert die Autorin die Tatsache, daß die “Biographie der Frauen, auch ihr biologisches Äußeres” sehr viel stärker zur Beurteilung ihrer Produkte herangezogen werde, als das bei Männern der Fall sei. Sie wünscht sich deshalb, daß “die Leute sich nur annähernd so intensiv” mit ihren

---

<sup>1</sup> Bei Jelinek hob gerade die ‘schlechte Presse’ den Bekanntheitsgrad. Dem Vorwurf der Selbstinszenierung als Vermarktungsstrategie soll hier allerdings nicht nachgegangen werden. Im Gespräch mit Streeruwitz von 1997 (61) wertet sie es als Fehler und Naivität, so viel von sich erzählt zu haben. Allerdings kann den sich oft widerstreitenden Aussagen der Autorin zu ihren Texten und zu ihrer Person nicht immer getraut werden. Oft ist es ratsam, den Interpretationsvorschlägen Jelineks eher skeptisch zu begegnen und den Texten ein gewisses Maß an Eigenleben zuzugestehen, das sich der Kontrolle der Autorin entzieht.

<sup>2</sup> Personengruppen beiderlei Geschlechts werden immer in dieser Form angegeben. Autoren sind nur Männer, Autorinnen nur Frauen. Diese Differenzierung ist zum Verständnis der Arbeit von Bedeutung.

“Texten und dem, was sie politisch aussagen, beschäftigen” wie mit ihrem “wirklich total uninteressanten Leben.” (Int. Winter. 1991. 11) Sie habe sich als Schriftstellerin qualifiziert, “die ihre Arbeit sehr ernst nimmt, und nicht als eine, die kommerziell reißerisch arbeitet”. (Int. Presber. 1988. 108) Dennoch schauten die journalistischen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Autorin allzu oft in den biographischen Spiegel und vermieden den Blick in den Text. Aufgrund von Aussagen Jelineks zu ihren psychischen Schwierigkeiten und familiären Beziehungen erschien die Autorin als von der Mutter verdorben, das Werk auf die Mutter-Tochter-Problematik reduziert und tendenziell in die Ecke der Bekenntnisliteratur gestellt. Aus den dargelegten Gründen werden die privaten Aspekte des Lebens von Elfriede Jelinek in dieser Untersuchung ausgeklammert. Der Kontext des Werks ersetzt den privaten.

Elfriede Jelinek schreibt seit ihrem achtzehnten Lebensjahr ernsthaft, am Anfang Gedichte. Ihre frühe Lyrik aus den Jahren 1966 bis 1968 ist stark von der Aneignung der literarischen Avantgarde des Dadaismus, Surrealismus und Expressionismus geprägt. Im Klappentext des 1967 publizierten Gedichtbandes *Lisas Schatten* werden die Arbeitsgebiete der Autorin noch mit “Lyrik, Hörspiel, Kurzprosa” angegeben. Ins Frühwerk Elfriede Jelineks fallen außerdem eine Reihe theoretischer Texte, in denen das Thema ‘Medien und Mythen’ im Mittelpunkt steht.

Ihr erster Versuch im Genre **Roman** ist *bukolit*. Dieser sprachexperimentelle Text, der noch ganz in der Tradition der Wiener Dichtergruppe um Konrad Bayer und Gerd Rühm steht, fand erst 1979 einen Verleger. Als erster erzählender Text erschien 1970 der Pop- und Montageroman *wir sind lockvögel baby!*, der die Trivialmythen der Illustriertenromane und Groschenhefte zum Thema hat. Der Text, der die LeserInnen schon im Vorwort zur selbständigen Veränderung des Werkes - zum ‘action reading’ - auffordert, hinterließ bei der Kritik einen nachhaltigen Eindruck. Ihr dritter Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), in dem der Arbeits- und Fernsehalltag zweier Stenotypistinnen im Mittelpunkt steht, beschäftigt sich ebenfalls mit den Medien und trifft zielgenau den Tonfall des Kitsches. Thema ist auch hier die überhöhte Wirklichkeit der Medien und trivialen Genres. In *Die Liebhaberinnen* (1975) steht mehr noch als früher das Schicksal der Frau in patriarchalen Strukturen im Vordergrund. Als marxistische Feministin kritisiert Jelinek sowohl die Männer- als auch die Klassengesellschaft. Dies gilt auch für den Roman *Die Ausgesperrten* (1980), zu dem parallel das gleichnamige Hörspiel entstand und auf den eine Filmfassung folgte. Die Hauptfiguren bewegen sich im Kleinbürgermilieu der fünfziger Jahre, das noch stark von faschistischen Strukturen geprägt ist. Dieser Roman vereint die Kritik an elitär ausgelegter Existenzphilosophie und an faschistischen, trivialen sowie revolutionären Mythen und zeichnet ein bissiges Portrait bürgerlichen Verhaltens. Die Handlung von Jelineks 1983 publiziertem Roman *Die Klavierspielerin* kreist um eine krankhafte Mutter-Tochter-Beziehung. Zugang zu ihrem Körper findet die Hauptperson Erika nur über Voyeurismus, Autoaggression und Sado-Masochismus - Themen, die sich ebenfalls durch das Gesamtwerk der Autorin ziehen. Wie schon *Die Liebhaberinnen* geht dieser Text dem Zusammenhang von Liebe, Sexualität und Ökonomie nach.

Diese Themen werden im Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985) fortgeführt und um die Verknüpfung mit dem Mythos Natur erweitert. 1989 veröffentlicht die Autorin den Roman *Lust*, der bereits zwei Jahre davor als Anti-Porno bzw. weiblicher Porno angekündigt worden war und ein enormes Presseecho hervorrief. Der Text gilt als Versuch der Autorin, eine weibliche Sprache für das Obszöne zu finden. Ihr Opus magnum, der Roman *Die Kinder der Toten* von 1995, behandelt auf über sechshundert Seiten Österreich als Toten- und Töterreich, das aufgrund seiner verdrängten Vergangenheit seine Spukhaftigkeit nicht loswerden kann. Für diesen Roman erhielt Jelinek 1996 den Bremer Literaturpreis. 1999 erschien die Textsammlung *Macht. Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* bei Rowolt. Als letzten Roman veröffentlichte die Autorin im Jahr 2000 *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, der eine Zuspitzung und Weiterführung von *Lust* darstellt und dessen Titel ebenso trügerisch ist.

Mit dem **Drama** begann Elfriede Jelinek sich erst später zu befassen. Auf ihr erstes Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977), das die Geschichte von Ibsens Nora fortschreibt, folgte eine Hörspielfassung. Das Drama *Clara S.* (1981) behandelt am Beispiel der Komponistin Clara Schumann die Stellung der Künstlerin in patriarchalen Strukturen. Kurz darauf entstand die Hörspielfassung zum Drama, *Frauenliebe - Männerleben*. Auch das Drama *Burgtheater* (1982), das sich mit dem Weiterleben faschistoiden Gedankenguts im Kulturbetrieb befaßt, wurde später für das Radio umgearbeitet. Zum Theaterstück *Krankheit oder moderne Frauen* (1984), das die Definition von Weiblichkeit im Patriarchat behandelt, entstand eine Hörspielfassung mit dem Titel *Erziehung eines Vampirs*. Auch auf *Wolken.Heim.* (1988), einen Text, in dem die deutsche Dichtersprache nahtlos in großdeutsches und faschistisches Pathos übergeht, folgte ein Jahr später die Radiofassung. Die Verbindung von Faschismus, Philosophie und neuer Fremdenfeindlichkeit wird im Drama *Totenauberg* (1991) weiter ausgeführt. Mit *Raststätte oder Sie machens alle* von 1994 verfaßte die Autorin eine 'Sexverwechslungskomödie' vom Ende der Moral. Im Drama *Stecken, Stab und Stangl* von 1996 nimmt die Autorin Bezug auf einen rassistischen Sprengstoffanschlag in Oberwart, durch den vier Roma getötet wurden, und zeigt die Mitschuld der Pressehetze am wieder auflebenden nationalsozialistischen Gedankengut. Auch hierzu existiert eine Bearbeitung für das Medium Radio. Wie dieses Drama ist auch ihr *Sportstück*, das 1998 uraufgeführt wurde, ein Sprachteppich, der sich aus verschiedenen Stimmen zusammensetzt. Dieses Drama analysiert das Massenphänomen Sport - ein altes Haßthema der Autorin - und ist wohl der Text Jelineks mit den stärksten autobiographischen Spuren in Form gnadenloser Selbstverspottung. Zwei Monologe dieses Textes bilden die Vorlage für das Hörspiel *Todesraten*. Ebenfalls 1998 wurde *er nicht als er* im Rahmen der Salzburger Festspiele uraufgeführt. Diese Collage aus Überlegungen Robert Walsers zum Schreiben, zu Identität, Leben und Tod ist fast mit dem gleichnamigen Hörspiel identisch. 2000 erschien die Textsammlung *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen* und 2002 der in seiner poetischen Kunst- und Gesellschaftskritik daran anschließende Band *In den Alpen. Drei Dramen*.

Elfriede Jelineks umfangreiches **Hörspielwerk** ist eng mit ihrer Entwicklung als Dramatikerin und Romanautorin verknüpft und fällt hauptsächlich in die frühe Phase ihres literarischen Schaffens. 1972 debütierte sie mit *Wien West* im Rundfunk, und in der darauffolgenden Zeit bis 1979 verfaßt sie jedes Jahr ein neues Werk für das Radio. Nach Beginn ihrer Arbeit als Dramatikerin nehmen die eigenständigen Hörspiele ab, und Jelinek fängt an, ihre Theaterstücke für das Radio umzuarbeiten. Diesem Medium blieb sie über die Jahre hinweg treu. Noch 1976, nach drei veröffentlichten Romanen, gibt sie die Hörspiele im Interview mit der *Volksstimme* als ihre Haupteinnahmequelle an. Holzinger stellt sie 1978 (216) als "Roman- und Hörspielautorin" vor, und Bernd Sucher leitet sein Interview mit der Schriftstellerin von 1987 (41) mit den Worten ein: "Sie veröffentlichte auch später noch Gedichte und Prosawerke, aber vor allem arbeitet sie an Hörspielen und an Texten für das Theater". Als Radioautorin ist die sonst so selbstkritische Schriftstellerin wohl auch ausnahmsweise mit sich zufrieden, wenn sie im Interview mit Honickel (1983. 162) meint, das Hörspiel sei "eine eigenständige Kunstform", die sie "wirklich alleine beherrsche". Die Autorin liebt das Radio, wie sie immer wieder betont. Doch trotz des Bekenntnisses zu dieser Gattung, des großen Hörspieloeuvres und der sonst so umfangreichen Sammlung an literaturwissenschaftlichen Arbeiten<sup>3</sup> zu Elfriede Jelinek blieb dieser Bereich ihres Werks bisher fast unbeachtet.

Diese Lücke in der Rezeption und die Tatsache, daß ich sowohl den Kunstaspekt als auch den gesellschaftlichen Zeugnischarakter der Hörspiele von Elfriede Jelinek sehr hoch einschätze, waren Ausgangspunkte meiner Beschäftigung mit diesen Texten. Denn der inzwischen umfangreichen Fachliteratur zu Jelineks Dramen und Romanen stehen nur zwei literaturwissenschaftliche Artikel zum Hörspieloeuvre und kurze Rezensionen einzelner Texte in Tageszeitungen nach Hörspielpremieren gegenüber. Außerdem sind die Hörspiele Jelineks trotz ihrer Lesbarkeit bis auf wenige Ausnahmen nicht publiziert und mußten als Skripten direkt von den Rundfunkanstalten angefordert werden.<sup>4</sup>

In Westdeutschland fanden zwar Jelineks Sprachexperimente in den Genres Roman und Drama schnell vielseitige Beachtung und Anerkennung, aber deren gesellschaftliche Relevanz wurde stark angezweifelt, und die Autorin hatte ihren angeblichen Sozial-Voyeurismus zu rechtfertigen. Die Kritik lobte einerseits Jelineks sprachliche Experimente, doch deren Zielrichtung stieß auf Mißverständnis und Ablehnung. Veronika Vis (1998. 249) betont die Polarisierung von politischer Absicht und avantgardistischer Schreibweise, die sich in der Rezeption Jelineks zeige. Auch in dieser Hinsicht stellt diese Analyse einen Gegenpol zur Jelinek-Forschung dar, da sie der Frage nachgeht, ob und wie sich die sprachexperimentellen Verfahrensweisen und der emanzipatorische Anspruch gegenseitig stützen.

---

<sup>3</sup> Schon die Veröffentlichung von *Die Liebhaberinnen* 1975 leitete eine Flut von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zur Autorin aus. Doch von einer Jelinek-Forschung kann erst in neuester Zeit ausgegangen werden. Nebenbei bemerkt, sind es noch immer in erster Linie Literaturwissenschaftlerinnen, die dem Werk das ihm gebührende Interesse entgegenbringen.

<sup>4</sup> Neben den oftmals arg verstaubten Manuskripten stieß ich im Archiv des SDR auf äußerst aufschlußreiche, aber bisher in keiner Bibliographie vermerkte Einführungen Jelineks zu acht Hörspielen.



Diese Untersuchung baut auf der Hypothese auf, daß Jelineks Hörspiele literarisch vermittelte Angriffe gegen Mythen sind, wie sie Roland Barthes im Essayband *Mythen des Alltags* (1964) definiert.<sup>5</sup> Die Basis der Analyse bildet die hier formulierte Annahme, daß es auf sozialen und geschlechtlichen Unterschieden basierende Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft gibt. Diese werden von den Unterprivilegierten nicht durchschaut und sollen im Interesse der Herrschenden auch weiterhin undurchschaubar bleiben. Der Mythos dient zur Sicherung dieses status quo. Vermittelt werden Mythen über die Bewußtseinsindustrie, welche auf vielerlei Art triviale Gattungen und Möglichkeiten der elektronischen Medien nutzt. Diese Thematik ist der rote Faden, der sich durch Jelineks ganzes literarisches Werk zieht. Dabei liegt in ihren Dramen und Romanen der Schwerpunkt immer auf einem anderen Aspekt der bürgerlichen Ideologie, auf einem anderen Mythos. Das Hörspielwerk Jelineks bietet sich nun aufgrund seiner Vielfalt an unterschiedlichen Texten oft relativ kurzen Umfangs besonders gut dafür an, die von der Autorin kritisierte Ideologie als Ganzes herauszustellen, was diese Arbeit - neben der Aufarbeitung der Hörspiele - leisten will.

Der erste Teil dieser Untersuchung stellt die Hörspiele in ihren Kontext. Da viele in das Frühwerk der Autorin fallen, orientieren sie sich noch stark an der Theorie und literarischen Praxis der Pop-art sowie der Wiener Gruppe. Außerdem werden Bertolt Brecht und Karl Kraus von Jelinek immer wieder als Vorbilder genannt, was in künstlerischer und intentionaler Hinsicht seinen Niederschlag in den Hörspielen findet. Sowohl die Theorie des Marxismus und des Feminismus als auch die Mediendiskussion ab den frühen siebziger Jahren und die Debatte um eine dekonstruktive (Text-) Praxis gehen in die Hörspiele ein und werden im Eingangsteil kurz skizziert.

Dann wird mit der Analyse des Textkorpus selbst begonnen. Dieses umfaßt 15 von der Autorin zwischen 1972 und 1992 verfaßte Arbeiten für das Radio sehr unterschiedlichen Umfangs. Hörstücke nach Texten von Jelinek wie z.B. *Muttertagsfeier oder die Zerstückelung des weiblichen Körpers* (1984) von Patrizia Jünger werden nicht als originäre Hörspiele Jelineks gewertet und finden deshalb keinen Eingang in die Analyse. Den Schlußpunkt der hier behandelten Hörspiele bildet *Wolken.Heim*. Hier tritt ein letztes wichtiges Thema Jelineks in den Mittelpunkt, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und mit dessen Weiterleben in nationalistischen und rassistischen Tendenzen der Gegenwart. Außerdem werden in diesem Hörspiel fremde Texte in einer Dichte und mit einer Kunstfertigkeit verarbeitet, die in früheren und auch späteren Werken für den Rundfunk nicht feststellbar ist. Zwar wird nicht angenommen, daß das Hörspieloeuvre von Elfriede Jelinek 1992 in dem Sinne vollendet oder abgeschlossen ist, daß es am Ende angekommen ist, denn wenn nach Barthes (1964. 85) der Mythos eine Weise des Bedeutens ist und alles, wovon Diskurs Rechenschaft ablegen kann, auch Mythos werden kann, so findet

---

<sup>5</sup> Diesen hohen Stellenwert der Barthes'schen Mythenanalyse im Werk Jelineks nehmen in der Forschung lediglich Marlies Janz und Michael Fischer an. Dagegen sieht Veronika Vis (1998. 264) den Versuch, z.B. die Dekonstruktion von Weiblichkeit und weiblicher Identität bei Jelinek als Mythenkritik zu erfassen, zum Scheitern verurteilt. Dennoch soll dies - unter anderem - in dieser Arbeit versucht werden.

Jelineks literarische Auseinandersetzung mit trivialen Mythen immer neuen Stoff und paßt sich weiterhin deren Erscheinungsformen an. Allerdings können alle späteren Arbeiten der Autorin für das Radio als Variationen der in dieser Arbeit dargelegten Paradigmen interpretiert werden. Diese Analyse möchte so anhand der innerhalb zweier Jahrzehnte für das Medium Radio entstandenen Werke Jelineks die Themen der Autorin und ihre von der akustischen Vermittlung abhängige Ästhetik umfassend behandeln.

Das sekundäre Textkorpus besteht aus den Dramen, Romanen und theoretischen Texten der Autorin, die in die Analyse einfließen.

Da die Texte in einem engen Zusammenhang zueinander stehen, gestaltet sich ihre Einteilung relativ schwierig. Auffällig ist jedoch, daß manche Hörspiele autonome Projekte sind und andere aus früheren Texten der Autorin in den Genres Film, Drama oder Roman hervorgingen. Den **Adaptionen** widmet diese Untersuchung ein gesondertes Kapitel, um Veränderungen aufgrund der Gattungsverschiebung zu sichten.

Die selbständigen Radiotexte orientieren sich weit mehr als die Adaptionen an unterschiedlichen trivialen Gattungen, was sich in den offensichtlichsten Fällen schon im Titel ausdrückt. Wie und warum die Autorin ihre Hörspiele an der trivialen Vorlage ausrichtet und diese gleichzeitig persifliert, soll über die Untersuchung des Zusammenhangs von **Mythos und Gattung** geklärt werden. Besonderes Augenmerk liegt auf der Rezeption und Umsetzung des Trivialmythen-Konzepts von Roland Barthes in Hinblick auf die Gattungswahl und die Mythen-destruierenden Methoden. Die ästhetischen Möglichkeiten des Hörspiels und die Machbarkeit einer Kritik *an* den über elektronische Medien vermittelten Mythen *in* einer Gattung der elektronischen Medien scheinen die Anziehungskraft des Radios für Elfriede Jelinek auszu-machen. Die Gattung Hörspiel ist für Jelineks Wirkungsabsicht und ihren ästhetischen Ansatz besonders gut geeignet.

Über Jelineks Verständnis des Entstehens und Wirkens dieser Mythen geben ihre theoretischen Texte Aufschluß, in denen sie Barthes rezipiert und seine aus der strukturalistischen Semiologie hervorgegangene Analyse alltäglicher Zeichensysteme durch feministische und marxistische Kritik ergänzt. Die **Erscheinungsformen des Mythos** - d.h. die Aspekte bürgerlicher Ideologie - werden in dieser Untersuchung benannt, um dann zu verfolgen, wie Jelinek sie im einzelnen in ihrem Hörspielwerk, in dem die Theorie in literarische Praxis übergeht, zu zerstören versucht. Der Aufstiegsgedanke, der Humanismus, der Individualismus und das bürgerliche Verständnis von Kunst werden in den Hörspielen als Teile eines mythischen Wertesystems angeprangert, das als Faktensystem wahrgenommen wird. Liebe, Körper, Sexualität, Weiblichkeit und Natur versteht die Autorin als politische anstatt als natürliche Begriffe und versucht, ihnen in den Hörspielen in Anlehnung an Barthes ihre Geschichte wiederzugeben, d.h. sie zu entmythisieren. Wenn die Autorin die Begriffe als gemachte versteht, muß die daraus folgende Frage lauten: Wer sind die Vermittlungsinstanzen der Mythen, und wie wirken sie auf welche EmpfängerInnen?

Die Antwort darauf sowie auf die Frage nach dem Grundcharakter und der Stoßrichtung der Medienkritik Elfriede Jelineks soll in den Hörspielen selbst gefunden werden.

Diese Gesellschaftskritik in Form der Durchleuchtung von Mythen und deren (trivialen) Vermittlungsinstanzen manifestiert sich in den Hörspielen in Form von **Sprachkritik**. Die Autorin entwirft Gesellschaftsbilder nicht *anhand von*, sondern *in* der Sprache. Sie arbeitet intensiv mit vorgefertigtem Sprach- und Tonmaterial, um eine Sprache zu sezieren und zu manipulieren, die sie als manipulierte, als ideologische empfindet. Jelineks Arbeitsweise ist zugleich produktiv und reproduktiv: Sie spricht im herrschenden Code und zugleich gegen ihn, um Ideologie in der Sprache sichtbar und hörbar zu machen. Dies soll im Kapitel zu den künstlerischen Mitteln der Autorin und zu ihrem Umgang mit Zitaten nachgewiesen werden. Von Bedeutung ist hier auch die Frage, was, wie und warum Elfriede Jelinek zitiert und inwieweit die breite Intertextualität der Hörspiele kritische Funktion hat.

In der Untersuchung des **Personals** der Hörspiele laufen die Ergebnisse der vorausgegangenen Abschnitte zusammen: Die Analyse der Funktion der Negativität und Typenhaftigkeit der auftretenden Figuren für das literarische Beweisverfahren der Autorin steht dabei im Mittelpunkt. Besondere Aufmerksamkeit widmet diese Untersuchung dem weiblichen Personal der Radiotexte - nicht zuletzt um so die Position der Autorin in feministischen Debatten genauer verorten zu können. Die damit zusammenhängende Untersuchung der **Wirkungsästhetik** der Hörspiele bildet den Abschluß dieser Arbeit. Unter besonderer Berücksichtigung der Gattung Hörspiel und am Beispiel dieser Gattung soll hier ein Widerspruch diskutiert werden, der in intentionaler Hinsicht das Gesamtwerk der Autorin betrifft, nämlich der einer Literatur für ein elitäres Publikum, die sich der Unterprivilegierten und damit weniger Gebildeten annehmen will.

Unter diesen Voraussetzungen und mit dem dargelegten methodischen Konzept soll das Hörspieloeuvre Jelineks über zwei Jahrzehnte hinweg dargestellt werden. Diese Arbeit möchte auch die Veröffentlichung der Hörspiele anregen und Lust zum Weiterlesen und -hören der Jelinekschen Texte machen.

# 1 DER ÄSTHETISCHE UND IDEOLOGISCHE KONTEXT

## 1.1 Die Wiener Gruppe und die Pop-Art

Spanlang (1992. 45) rückt die Autorin hinsichtlich ihres spielerischen Umgangs sowohl mit traditionellen literarischen Formen als auch mit Sprache in die unmittelbare Nähe der Wiener Gruppe, und Strasser (1986. 120) sieht in Elfriede Jelinek deren direkte Nachfahrin. Auch Alfred Doppler (1987. 68) reiht die Autorin in die Gruppe der LiteratInnen ein, in deren Werken die Bemühungen der Wiener Gruppe ihren Niederschlag gefunden haben. Besonders Jelineks Frühwerk steht unter diesem Einfluß. Die Autorin selbst meint dazu im Interview mit Presber (1988. 108), sie habe, was die ästhetische Methode betreffe, viel von der experimentellen Tradition gelernt, "am meisten von der Wiener Gruppe."

Die Voraussetzungen der Wiener Gruppe divergieren sehr stark von Prämissen der bundesdeutschen Literatur. Da die Frage der Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nicht in dem Maße wie in der bundesdeutschen gestellt wurde, wanderte die Kunst mehr ins politische Abseits oder hatte konservativen Charakter. Durch die starke Geschlossenheit des österreichischen Kunst- und Kulturbetriebs wurden Neuansätze eher verhindert. Die Suche nach dem Anschluß an die internationale Kultur, aber auch an die österreichische Tradition verengte sich nach Pfoser-Schewig (1989. 9f) mehr und mehr auf die Suche nach "dem 'alten' Österreich, mit Themen wie Heimat, Natur und Religion." Dieser restaurativen Stimmung begegneten weniger etablierte KünstlerInnen, die sich als österreichische Avantgarde verstanden, mit Skepsis und einem starken Unbehagen gegenüber dem offiziellen österreichischen Nationalcharakter. Im vom materiellen Wiederaufbau und einer angstvollen bzw. reaktionären Stimmung bestimmten Nachkriegsösterreich versuchte die Wiener Gruppe "experimentierend zu einer neuen, anderen Literatur vorzudringen. Auch heute erstaunt die Radikalität dieses Versuchs." (Strasser. 1986. 3)

Die Wiener Gruppe bildete sich Mitte der fünfziger Jahre unter diesen Voraussetzungen und erhält in der Auseinandersetzung mit dem österreichischen Nachkriegs-Kulturbetrieb eine entscheidende Bedeutung. Sie knüpfte dezidiert an die Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts an. Der Schwerpunkt lag, vereinfacht gesagt, mehr auf der Form als auf der konkreten Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit. Laut Rühm (1967. 7) begann man zunächst damit, die junge, verfemte Moderne zu rekapitulieren, indem man "die bruchstückhaften Informationen über expressionismus, dadaismus, surrealismus, konstruktivismus" mühsam zusammentrug.

Besonders die Weiterentwicklung der Montage durch die Wiener Gruppe ist in Hinblick auf deren Vorbildfunktion für Jelinek von Bedeutung. Der Materialbegriff von Sprache ist mit der literarischen Technik der Montage und Collage untrennbar verbunden. Die Wahl des Materials und die Auswahl, die wiederum daraus getroffen wurde, war für das künstlerische Endprodukt von maßgeblicher Bedeutung. Rühm (1967. 22) schildert in seiner Retrospektive die Entstehung der ersten Montagen in Form von

Gemeinschaftsarbeiten: Wie in der Fotomontage sollte etwas sichtbar werden, das sich durch Gewohnheit der Wahrnehmung entzogen hat. Durch die Montage schien es möglich, der normierenden Festlegung der Sprache zu entkommen. Gleichzeitig bot sie die Möglichkeit der Beschäftigung mit der literarischen Tradition und der Mischung unterschiedlichster Stile. Gearbeitet wurde sowohl mit Wort- und Satzerlegungen als auch mit Textüberlappungen. Bei scheinbar willkürlichen Zusammenstellungen tauchten immer wieder Ansätze von Sinnproduktion auf.

Kopf der Gemeinschaft war von 1954 bis 1957 H.C. Artmann, dessen surreal-assoziative Gedichte, alogische Stücke und Prosaarbeiten wirkliche mit erfundenen Sprachen verbinden und mit Stilformen, Gattungen sowie poetischen Registern spielen. Sowohl psychologische Ausgestaltung der Figuren als auch atmosphärische Beschreibung und erzählerischer Gestus fehlen in den meisten seiner Werke. Als Achleitner und Bayer zum Zusammenschluß um Artmann stoßen, erhält die Betonung der formalen Aspekte des Sprachgebrauchs methodische Züge. Die Expression wird mehr und mehr durch Formalisierung und durch ein auf Gesetzmäßigkeiten basierendes literarisches Schaffen ersetzt. Das Ziel ist, noch nicht verwendete Zeichen und Zeichenkombinationen aufzufinden und Sinn herauszufiltern, ohne daß dieser direkt in die Zeichen hineingelegt wird. Entgegen der Illusion, sich der Sprache frei bedienen zu können, d.h. spontan denken, sprechen und handeln zu können, steht die Ansicht, daß nur gedacht und gefühlt werden kann, "was Wortschatz und syntaktische Modelle an Möglichkeiten vorgeben." (Doppler. 1987. 63) Wittgensteins Gedanke der Doppelbedeutung von Zeichen und isolierten Sprachteilen wird genutzt, um mittels Zweideutigkeiten und Andeutungen mit dem Verständnis der LeserInnen zu spielen. (Wiener. 1987. 57) Gerhard Rühm (1967. 27f) formuliert dies im Rückblick so:

wir gingen davon aus, dass das denken des menschen dem stand seiner sprache entspreche, daher die auseinandersetzung mit der sprache die grundlegendste auseinandersetzung mit dem menschen sein müsse. neue ausdrucksformen modifizieren die sprache und damit sein weltbild. (...) das besagt natürlich auch, inwieweit unsere dichtung über ihre ästhetische bedeutung hinaus wirksam sein soll.

Die Grundlage für diese Argumentation bildet ein avantgardistischer, nicht-mimetischer Literaturbegriff, der laut Oswald Wiener (1987. 47) - selbst tragendes Mitglied der Wiener Gruppe - unter Berücksichtigung des Rezeptionsaspekts auf der Vorstellung basiert, daß individueller und sozialer Sprachgebrauch Einfluß auf die Ausbildung von Gedanken und Gefühlen haben. Es sei unmöglich gewesen, diesen Gedanken einfach beiseite zu schieben und "kunstwerke weiterhin im rahmen der herkömmlichen naiven oder gar automatischen beurteilungen von 'genauigkeit' oder wirksamkeit des ausdrucks" herzustellen. "An der Stelle der älteren Auffassung vom künstlerischen Genie, das *wie* die Natur schafft, steht diejenige vom artifex, der sich der Natur bedient, um mit ihren Materialien und ihren Gesetzmäßigkeiten das absolut Neue und andere hervorzubringen." (Berger. 1987. 33) Dies bedeutet zugleich einen Angriff auf den Mythos des Autors als aus sich selbst schöpfender Künstler, mit dem sich auch Jelinek in den Hörspielen formal wie inhaltlich auseinandersetzt.

Die verschiedenen literarischen Verfahrensweisen der Wiener Gruppe nehmen auf diese Interpretation des Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit Bezug. Da der Mensch als Gefangener seiner sprachlichen Grenzen begriffen wird, suchen die KünstlerInnen nach Ausbruchsmöglichkeiten. Sie verletzen Regeln und probieren aus. Die Grammatik, das Vokabular und der vorgegebene Text werden mit der Absicht verändert, den von der etablierten Sprache begrenzten Raum aufzubrechen. Denn ähnlich wie den grammatikalischen behandelt die Wiener Gruppe den lexikalischen Bereich der Sprache: Es werden auch "Wörter selbst verändert durch Hinzufügung, Weglassung, Verschiebung oder Austausch von Lautzeichen, so daß ihre Bedeutung sich verliert, verändert, erweitert oder einschränkt - eine der Grundoperationen der Verfremdung." (Berger. 1987. 35) Die Texte der Wiener Gruppe verweigern sich der einfachen Fiktion und lassen ein leichtes Herunterlesen nicht zu. Die anagrammatischen Methoden Jelineks, die im Hauptteil behandelt werden, haben hier ihren Ausgangspunkt, genauso wie jene "surreale bildlichkeit", die laut Rühm (1967. 13) dann entsteht, "wenn man redensarten wörtlich nimmt." Direkte Auswirkungen und Einflüsse der Wiener Gruppe speziell auf die Literatur Österreichs waren die Hinwendung zur Sprache, eine allgemeine Sensibilisierung für die Sprache und die Öffnung des literarischen Verständnisses. Dieser Zusammenschluß von KünstlerInnen lieferte laut Schmidt-Dengler (1989. 7) Impulse, "die sich von den sechziger Jahren an bis in die Gegenwart hinein als bestimmend erwiesen, und jede Analyse der literarischen Situation heute hat von den Voraussetzungen in den fünfziger Jahren ihren Ausgang zu nehmen". Doch die Gruppe um Artmann wurde zu ihrer Zeit entweder bekämpft oder übersehen. Sie blieb fast zehn Jahre lang unentdeckt und mißachtet oder wurde als unverbesserliches enfant terrible der österreichischen Nachkriegsliteratur abgestempelt. Die Tatsache, daß sie von der Bevölkerung höchstens als Störung bemerkt wurde, verhalf ihr allerdings lange Zeit zu einer relativ großen Unabhängigkeit.

Die Einschätzungen, ob die Literatur der Wiener Gruppe bei der reinen Auseinandersetzung mit der Sprache stehenbleibe oder über Sprachkritik auch eine Kritik an der Gesellschaft übe, gingen schon zu ihrer Zeit auseinander. Schmidt-Dengler (1982. 349), der die Wiener Gruppe als ein "Brechmittel der Linken, ein Juckpulver der Rechten" bezeichnet, macht deren Ziele primär im ästhetischen Bereich und nur ganz indirekt im gesellschaftlichen aus. Ihre Literatur produziere durch einen stilisierten Rückzug von der Realität nur Bilder der Dauer und Unwandelbarkeit. Strasser (1986. 108) bringt die Position der Wiener Gruppe, zwischen allen Stühlen zu sitzen, auf den Punkt: Ihre Kunst war vielen zu wenig politisch, denn in "Bayers Literatur findet sich nichts, was man als politische Agitation bezeichnen (und verfolgen) könnte. Und doch waren diese Autoren - wohl schon wegen ihrer 'Progressivität' - den Politikern von der rechten wie von der linken Seite ein Dorn im Auge."

Auch Christlieb Hirte (1991. 144f) kritisiert an der Wiener Gruppe, daß sie sich mehr mit der Sprache denn mit der Realität befasse, indem sie beide Bereiche zu scharf trenne. Durch den totalen Abbau des Sinnzusammenhangs und der provokativen Zerstörung der tradierten Form werde an Sprache vollzogen,

was an der Realität nicht vollziehbar sei. Hirte beanstandet an der Wiener Gruppe den Versuch, die Form anstatt die Gesellschaft zu revolutionieren, als "positivistische Ideologiefindlichkeit."

Von Engagement kann allerdings gesprochen werden, wenn die künstlerischen Form- und Normverletzungen der Wiener Gruppe als symbolische verstanden werden und ihre Sprachkritik als Gesellschaftskritik. Denn es "war nicht so, daß für die Wiener Gruppe die Wörter das Ding an sich waren, und daß sie nicht mehr dazu verwendet wurden, um etwas Dahinterliegendes zu beschreiben, daß sie sich selber genügten, wie Peter Handke einmal, die Intentionen der Wiener Gruppe mißverstehend, äußerte." (Strasser. 1986. 9) Sprach- und Verhaltensmuster greifen ja - wie auch die Texte Jelineks zeigen - ineinander. Das Sprachsystem, die Basis für Interaktionen, wird als System gesellschaftlicher Regeln verstanden. Nichtssagendes Gerede und als manipulativ verstandene Sprachriten werden ironisch nachgespielt und ad absurdum geführt. Formalismus in Form von Sprachspiel oder -experiment und gesellschaftliches Experiment nähern sich an und werden zum Teil als eins verstanden. Nicolai (1993. 23 u. 4) erkennt den "aufklärerischen Impetus" des Sprachgebrauchs der Wiener Gruppe in der "Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten, Sensibilisierung für die sinnlichen Erscheinungsformen des Zeichensystems Sprache, Aufmerksamkeit gegenüber manipulativem und ideologischem Sprachgebrauch, Protestdemonstration gegen restaurative Konventionstradierung." Für ihn verkörpert die Wiener Gruppe "die radikalste Form des Protests gegen die herrschende traditionelle und restaurativ gestimmte Literatur- und Kunstauffassung der fünfziger Jahre", die außerdem zu einer Erweiterung des Kanons literarischer Mittel geführt habe. Als besonderes Verdienst der Wiener Gruppe, von dem progressive AutorInnen wie Elfriede Jelinek profitierten, hebt Strasser (1986. 116) die vielen Auseinandersetzungen mit und wegen der Wiener Gruppe hervor. Diese hätten zumindest den "Provinzialismus allzu biederer und selbstsicherer Poeterei" in Frage gestellt und "letzten Endes seine Alleinherrschaft beendet. Man kann diese Funktion der Wiener Gruppe nicht hoch genug einschätzen." Jelinek selbst lobt die Wiener Gruppe im Interview mit Nüchtern (2000. 20), ihr "Die-Sprache-beim-Wort-Nehmen, dann Stürzen-und-auf-den-Kopf-Hauen", wobei diese dann ausspucke, was sie wirklich sagen will. Denn noch der letzte Kalauer enthalte, "wenn man Glück hat, mehr Wahrheit als manches andre."

Von der Wiener Gruppe übernimmt Jelinek formal die Kleinschreibung, die in den Skripten und Publikationen der frühen Hörspiele vorherrscht, die Collage- und Montagetechnik sowie die Tendenz zum spielerischen Umgang mit Sprache. Die Wiener Avantgarde um Artmann hat auch hinsichtlich der Arbeit mit trivialen Quellen, was auf das literarisch gebildete Publikum damals durchaus provokativ wirkte, Vorbildfunktion für Jelinek. Kofler (1978) stellt Jelineks Roman *wir sind lockvögel baby!* von 1970 noch ganz in den Kontext der Wiener Gruppe und der konkreten Poesie. Doch er findet dort auch literarische und kritische Bezüge zur Beatgeneration, zur Popmusik, den Comics sowie gesellschaftskritische Problematisierungen und Ironisierungen trivialer Gattungen.

Auch die Popliteratur arbeitet vorzugsweise mit Material, das gesellschaftlich geliefert und gefeiert wird, schöpft ihren Stoff vornehmlich aus der Welt der Massenmedien und setzt auf Trivialität sowie auf antirationale Mittel der Kritik anstatt auf intellektuelle Verfeinerung. Sowohl in der literarischen als auch in der bildnerischen Kunst arbeiten PopkünstlerInnen viel mit "Collagetechniken der Reklamekunst, der Peep-show, der Ads, der Aktfotographie, der Kinoinserte, der Disney-Welt, der Peanuts und technischen Environments. Nur in einer derart überformten >Realität< glaubte man sich wirklich wiederzuerkennen." (Hermand. 1971. 17) Jost Hermand (1971. 5) steht zwar der Pop-Art eher skeptisch gegenüber, würdigt aber dennoch die durchaus positive Tendenz der Bewegung, die in ihren Anfängen die subventionierte Feierabendkultur der Bildungsprivilegierten angriff: Die Popkünstlerinnen "wollten keinen elitären Klüngel mehr, sondern eine >demokratische< Kunst, die in ihrer spontanen Sinnlichkeit und leichten Konsumierbarkeit für jedermann erlebbar ist." Die Grundlagen dieser Literatur, die Elemente trivialer Genres adaptiert, können folgendermaßen charakterisiert werden: Mythos statt Geschichte, Gegengewalt statt Unterwerfung, Pornographie statt Liebesethik. Pop ist für Jost Hermand (1971. 13)

alles, was knallt, platzt, wohlig aufstößt, Freude macht, süß schmeckt, sich lutschen läßt, Pep hat, eingängig wirkt und damit die nötige Pop-Polarity erreichen kann. (...) Pop ist der Inbegriff der Plastik Age, der Jukebox, des Amusement Park und der Science-Fiction-Western-Thriller-Comix-World (...).

Die Pop-Art versuchte die Grenze zwischen serieller Gebrauchsästhetik bzw. Massenkultur und traditioneller Kunst bewußt zu überschreiten, die Hierarchie zwischen diesen Gebieten abzubauen und auf diese Weise viele Bereiche als künstlerische zu erobern. Triviales wird plötzlich als ästhetisch wahrgenommen und umgekehrt. Der Austausch von Kunst und Warenwelt baute Berührungspunkte mit dem Showbusiness, der Pornographie oder der Fernsehwelt ab. Deren Ikonographie und die modernen Mythen der Unterhaltungsindustrie sind für die Pop-Art Synonyme für die unbegrenzte Konsumgesellschaft. Kunst und Wirklichkeit werden nicht mehr scharf voneinander getrennt, sondern treffen aufeinander im Begriff der 'Ware' und deren Fetischcharakter. Diese Pop-Kunst, die vor allem im Bereich der Malerei Berühmtheit erlangte, schockierte Galeriebesucher und Kunstliebhaber, denn die heiligen Hallen der Kunst erhielten zunehmend den Touch eines Supermarktes. Es schien sich zunächst eine wirklich klassenlose Kunst anzubahnen, die jeder und jede selbst machen und konsumieren konnte. Ihre Belanglosigkeit, ihre Anleihen aus der Werbung und der Illustriertenwelt, ihre Gewöhnlichkeit und Vulgarität machten jede hochgespannte Kulturerwartung zunichte und sind zunächst als Angriff auf den bürgerlichen Kunstbegriff mit seinen Werten von Einzigartigkeit und Dauerhaftigkeit zu verstehen. Auch die Literatur witterte die Chance, aus dem Teufelskreis immanenter und damit wirkungsloser Kunst auszubrechen, wenn das Popprinzip Eingang in die Schriftstellerei fände. (Späth. 1991. 97) Rolf Dieter Brinkmann gilt als erster deutschsprachiger Vertreter der Popliteratur. Schon im Vorwort zu *Die Piloten* (1968) rechnet er mit der 'hohen' Literatur und ihren VertreterInnen ab, welche allesamt auf dem literarischen Abfallhaufen landen. Wie seine KollegInnen im bildnerischen Bereich arbeitet Brinkmann



intensiv mit der Collage. So entsteht ein popiges Puzzle aus Alltäglichkeiten, Amerikanismen, Obszönitäten und Filmreminiszenzen. Auch Wolfgang Bauer versuchte sich mit seinem Drama *Magic Afternoon* von 1969 als Popliterat im deutschsprachigen Raum, und im rein synthetischen Roman *Paralleldenker* (1968) von Heinz von Cramer blitzen immer wieder Worte wie Batman, Snoopy, Coca Cola oder Brigitte Bardot auf.

Jelineks erster publizierter Roman *wir sind lockvögel baby!* (1970), der die Sprechblasen-Sprache nachahmt und in dem kaum ein Comic-Held fehlt, gilt in der Kritik als konsequenter deutschsprachiger Versuch der Popliteratur. Auf die Frage Breichas in seinem Interview mit der Kulturpreisträgerin Jelinek aus dem Jahr 1969, ob der Roman Popliteratur sei, antwortet diese knapp: "Pop ist gut." Für Alms (1987. 31f) ist die Ästhetik, an die frühe Prosaarbeiten Jelineks anknüpfen, "die der amerikanischen Popavantgarde und Postmoderne der sechziger Jahre". Die Autorin bringe "wie die Popavantgarde 'antigeschichtlich' und 'antihuman' (das Subjekt ein Schmarren) - das Triviale in den Raum der hohen Literatur ein" und übertrage die Bilderwelt des Pop in ihre Sprachwelt. Unter dem Einfluß des Pop entstanden gerade jene Hörspiele, die selbständig im Werk Jelineks stehen, d.h. keine Adaptionen sind. Hier arbeitet die Autorin intensiv mit Mustern der Trivialkultur, die erstens die Struktur der Hörspiele als Ganzes beeinflusst und aus der zweitens zitiert wird. Anleihen aus dem Bereich nimmt Jelinek sowohl in Bezug auf das Personal als auch hinsichtlich ihrer dem Film und der bildnerischen Kunst entlehnten Techniken der Vergrößerung und Vergrößerung, auf die im Verlauf der Arbeit noch eingegangen wird. Ähnliche Methoden fließen auch in die späten Hörspiele ein, wobei das Muster allerdings immer mehr aus der hohen Kultur stammt. Die grundlegende, aus dem Pop und der Wiener Avantgarde entlehnte Methode des respektlosen Zitierens durchzieht in unterschiedlichem Ausmaß das gesamte Hörspielwerk Jelineks.

Doch dieser Kunstrichtung steht Hermand (1971. 12, 15 u. 39) sehr kritisch gegenüber, denn was man vor 1960 gestalterische und künstlerische Originalität nannte, gilt nun

nur noch als Schnee vom vergangenen Jahr. Allenthalben geht man zu einem Schaffensprozess über, der sich in letzter Konsequenz auf die bloße Reproduktion der industriell hergestellten Konsumprodukte zu beschränken scheint (...) Statt also wie bisher dem Künstlerischen und Erlesenen nachzustreben, verteidigt man gerade das Banale, Billige und maschinenmäßig Hergestellte (...). Bloß kein Anspruch! Bloß keine Vollendung! Bloß keine Kunst!

Hermand (1971. 35f) moniert, daß es sich diese Literatur relativ bequem mache und sich auf verpoppte Bilderbücher, Comics, Western oder Science-Fiction beschränke. Diesen Werken, die sich "lieber den Krimi, Jules Verne, Karl May, den Bilder-Strip, die Horrorgeschichte oder den Illustriertenroman zum Vorbild" nehmen, spricht er jeglichen künstlerischen Anspruch ab. Speziell kritisiert werden die Horror- und Wild-West-Geschichten von Chotjewitz. Jost Hermand bemängelt an diesen Versuchen, daß die Lust am Trivialen siege, was zur reinen Affirmation des Konsums führe. Und wirklich läßt sich im Rückblick sagen, daß die Popkunst für die Konsumgesellschaft keine Bedrohung darstellte, obwohl sie gerade den

Konsum und die Plastikwelt zum Thema hatte, denn sie bot hauptsächlich einen neuen Markt. Sie übersetzte nach Alms (1987. 31) die Bedeutung der Medienwelt “(in zum Teil unkritischer Begeisterung) in eine technologisch inspirierte antigeschichtliche, antihumane und antirationale Ästhetik”. Jost Hermand (1971. 22 u. 29) bezeichnet den Pop sogar als die “endlich zu sich selbst gekommene >Kultur< des Hochkapitalismus”, als die “geradezu terroristische Verpflichtung zum Modewechsel, zum verstärkten Konsumzwang und damit zu einer unkritischen Verbrauchermentalität”, denn Pop muß nicht Kritik heißen. Wenn der Trend zum Konsumzwang das Flair des Künstlerischen erhält, wird er vertuscht oder verstärkt. Hermand kritisiert deshalb, daß auch die Literatur dieser Richtung so konsumgerecht wie nur möglich zugeschnitten sei.

Gilt dies auch für die Texte Jelineks? Darauf muß geantwortet werden, daß die Autorin zwar dem Popprinzip durchaus wohlwollend gegenübersteht und von ihm - vor allem in den siebziger Jahren - zahlreiche Themen, Formen, Genres und Figuren übernimmt, aber nicht der Anziehungskraft der bunten Welt erliegt. Sie verarbeitet vielmehr literarisch ihre theoretischen Überlegungen zur Trivialkunst. Bekanntes aus Comics, Serien und der Werbung wird gnadenlos übertrieben und persifliert. Nicht zuletzt deswegen wehrt sich Niemann (1999. 38) dagegen, *wir sind lockvögel baby!* mit dem Etikett Poproman zu versehen. Der Text sei eher der allerfrüheste “Anti-Pop-Roman”, in welchem die Autorin die Ästhetik und das Material der Popkultur benutzt und zerstört. Denn nicht nur die im Kontext des Pop virulenten Befreiungsstrategien seien ihr suspekt, sondern auch der darin enthaltene Anteil an den neuen Formen der quasireligiösen Spaßgesellschaft. Auch der Anonymus ha meint 1975 in *Die Presse*, “nach der Jelinek brauchen Superman und Batman, Donald Duck und die Beatles, Heintje und King-Kong keine Angst mehr zu haben.” Denn Jelinek habe jeden, “der sich noch mit Vorabend-TV-Persiflage befaßte, auf die epigonen Ränge” verwiesen. Die Bedrohlichkeit ihrer Literatur ist in den oft sehr scharf formulierten Kritiken dokumentiert. Wen und was die Hörspiele genau bedrohen, obwohl sie sich zum Großteil an trivialen Gattungen orientieren und von diesen vieles übernehmen, soll im Hauptteil dieser Untersuchung geklärt werden.

## 1.2 Bertolt Brecht und Karl Kraus

Im Gespräch mit dem Münchner Literaturarbeitskreis aus dem Jahr 1978 (172) gibt Elfriede Jelinek Chotjewitz als Vorbild für ihre ersten beiden Romane an, Brecht “als politisches, und für eine Theorie des literarischen Realismus” und Kraus für die Satire, da das Arbeiten mit der Sprache ein österreichisches Vermächtnis sei, das von Wittgenstein und in ihrem Falle besonders von Karl Kraus her komme. Sie stellt ihr Werk in die Tradition einer künstlerischen Bemühung, “die der Sprache innewohnende Wahrheit sprechen zu lassen, sie einfach zu benützen und ihr irgendwelche Inhalte abzuverlangen.” (Int. Lamb-Faffelberger. 1992. 196) Es stehe in der “Tradition des Sezierens, in der jüdischen Tradition von

Karl Kraus und Elias Canetti, die vom Faschismus vernichtet worden ist oder die eher ausstirbt” (Int. Hoffmeister. 1989. 122) und sei Teil der östlich-jüdisch-urbanen Kultur, aus der ihrer Meinung nach die Satire hervorgegangen ist. (Int. Bei/Wehowski. 1984. 3)

Bei Kraus bildet wie bei der Wiener Gruppe der Materialbegriff von Sprache das Zentrum der literaturästhetischen Reflexionen. Dennoch hat Kraus nach Ansicht Oswald Wieners (1987. 59) die Wiener Gruppe nicht in dem Maße beeinflusst, wie von der Verwandtschaft der sprachphilosophischen Einstellung her eigentlich zu erwarten war. Dies liege daran, “daß er denken und sprechen eher unter ethischen als unter psychologischen aspekten identifizierte, und daß er offenbar absolute, quasi ewige standards der sprache voraussetzte.” Trotz der vielen Anleihen Jelineks bei Kraus (z.B. hinsichtlich des Umgangs mit Zitaten, der Satire und der Medienkritik) ist doch auf einen grundsätzlichen Unterschied in ihrer Denkart hinzuweisen. Es geht um den Begriff der Natürlichkeit. Nach den Hypothesen dieser Untersuchung ist es ein Grundanliegen Jelineks, die angebliche Natürlichkeit des Denkens und Handelns anzugreifen und an deren Stelle Geschichtlichkeit zu setzen. Kraus als Moralist fordert hingegen immer wieder das natürliche, ursprüngliche Sprechen und Handeln des Menschen.

Für die verkehrte Sprache, d.h. für die Verkehrung von Sinn und Wort, und für die Entehrung aller Begriffe macht Kraus vor allem die Presse verantwortlich. Er sucht nach der Wirklichkeit hinter den Dingen und dem ursprünglichen Sinn mittels der Sprachsatire, über die Polemik, die Groteske, die Parodie und besonders über das Zitat. Das Neue der Sprachkritik der *Fackel* war deren Ziel, die zerstörerischen Auswirkungen des Sprachgebrauchs genauestens nachzuweisen. Der Kollege und Freund Bert Brecht (1993. Bd.22.1. 35) hebt diesen Aspekt hervor, wenn er meint, daß zwar einerseits die von Kraus untersuchte Sprache der Herrschenden in dem Sinne schlecht sei,

daß sie das Gewollte nicht oder mangelhaft ausdrückt, so ist es doch eine andere Seite, die Kraus noch mehr interessiert. Vergewaltigung der Sprache mag an sich auf gewisse moralische Schäden hindeuten, aber in großem Maßstab fruchtbar wird die kritische Überprüfung der Sprache, wenn sie als Werkzeug der Schädigung angewendet betrachtet wird.

Kraus’ Kritik an der Sprache will die Phrasenwelt entlarven. Der ethische Aspekt der Sprachkritik geht bei ihm Hand in Hand mit dem ästhetischen. Er hat auch sprachpädagogische Absichten, denn der Künstler soll in rezeptionsästhetischer Hinsicht nicht nur als Diener am Wort wirken, sondern auch zu kritischem Schreiben und Lesen erziehen. Ein Ziel von Kraus ist es laut Bohn (1974. 15 u. 6f), “die Polyvalenz von Sprache als Kommunikationsmittel und Ideologieträger, als fungibles und sinnträchtiges Medium in der sprachlichen Produktion erkennbar” zu machen und das gedruckte Wort seiner Autorität zu entkleiden. Dazu gehöre auch, die LeserInnen zu prinzipiellem Mißtrauen gegenüber Presse und Journalismus zu erziehen, um der Vernichtung der Kultur durch Druckerschwärze Einhalt zu gebieten. Für Kraus ist der Zustand der Presse - was und wie geschrieben wird - Ausdruck des Zustands der Zeit und Gegenstand der Mißbilligung. Denn die Betrachtungsweise, mit der Kraus die Wirklichkeit satirisch

behandelt, ist eine symptomatische: Scheinbar geringfügige Anlässe sowie kleinste negative sprachliche und politische Phänomene werden als Zeichen einer allgemeinen gesellschaftlichen Krise aufgegriffen und aus der satirischen Perspektive beleuchtet. Hier liegt die Gabe von Karl Kraus, „aus der Beule auf die Pest, aus dem Tropfen auf die Sintflut zu schließen“. (Krolop. 1987. 63) Seine Kritik an der Massenkommunikation in Form von Zeitungskritik stimmt in vielen Punkten mit der Kritik Jelineks an den elektronischen Medien als Übermittler bürgerlicher Mythen überein. Beide verschränken die Kritik an der Sprache, an der (trivialen) Literatur, an den Medien und an der diese Phänomene hervorbringenden Gesellschaft ineinander. Was Kraus' Pressekritik beinhaltet, faßt Bohn (1974. 19) zusammen:

die Sprachverderbnis durch massenhafte Verbreitung minderwertiger Sprachprodukte, die Zerstörung der öffentlichen Meinung durch massenhafte Verbreitung verzierter Meinungen, die Schädigung des Anschauungsvermögens durch wahllose Veranschaulichung der immer gleichen Ereignisse (...), das gefährliche Einverständnis zwischen Produzenten und Rezipienten publizistischer Erzeugnisse im Wohlgefallen an der blanken Realisierung der Möglichkeiten der modernen Nachrichten- und Meinungstechnik (...).

Wie Kraus Sprache entlarvt und damit einem ganzen System seine sprachliche Tarnung nimmt, soll hier nur ein Beispiel zeigen, das in seiner Bitterkeit stark an die Arbeiten Jelineks erinnert. Kraus (1952. 190) schreibt über die angebliche Ordnung und Disziplin im KZ Dachau, wo sich die Gefangenen laut Presse „über nichts zu beklagen haben“, denn es gehe „alles wie am Schnürchen, zuweilen wie am Strick.“ Die Redensart, die Phrase wird so bei Kraus wie bei Jelinek zur Falle. Zu diesem Ansatz meint Kraus selbst im Fackelartikel *Befriedung* (1930. 1), er lasse die bürgerliche Wirklichkeit „in die Schlinge ihrer Redensart treten“. Das vorgefundene, kritisierte Sprachmaterial wird von ihm nur minimal verändert, was oft die maximale Wirkung erzeugt. Das Spiel mit einzelnen zitierten Wörtern macht den Witz seiner Satire aus. Der Vorläufer von Jelineks spezifischer, bewußt falscher Verwendung von Metaphern (vgl. Kapitel 2.4.1.3), ist Kraus' satirisches Wortbild, in dem Phrase und Realität verschränkt sind. Dieses

>malt< nicht, es gibt auch nicht nach Art des poetischen Realismus einen Wirklichkeitsausschnitt als Erscheinendes wieder, es decouvriert vielmehr das durchs Wort erstellte Bild mittels des Wortes als schief und verzerrt. Aber gerade solche Verzerrung erweist sich wieder als getreueste Darstellung einer Wirklichkeit, die verworfen wird. (Naumann. 1969. 30)

Sein sprachkritischer Ansatz stellt Kraus allerdings vor das Problem, die Kritik an der Sprache über das Medium Sprache auszudrücken. Um diese als Werkzeug der Schädigung zu entlarven, bedient er sich während seines literarischen Schaffens immer mehr der Methode des kommentarlosen Zitierens. Seiner Ansicht nach näherte sich seine Zeit und deren Sprache so sehr dem Lächerlichen an, daß die Abbildung dieses Zustands genüge. Wenn die Wirklichkeit mit den Strukturen einer Satire zur Deckung kommt, scheint satirisches Schreiben überflüssig. Es „muß dort enden, wo die Realität alle hyperbolischen Möglichkeiten der Satire vollends eingeholt hat, wo die Denunziation der verkehrten Welt in der Satire nur noch schwacher Abglanz der Wirklichkeit ist.“ (Naumann. 1969. 11) Kraus macht aus der Not des

Satirikers eine Tugend und nutzt das unkommentierte Zitat als Möglichkeit, mit Ereignissen umzugehen, die der Beschreibung spotten. Im Oktober 1902 äußert er sich in der *Fackel* im Artikel *Die neue Zeitung* (1) selbst dazu: “Wo aber das Leben dem übertreibenden Humoristen nichts mehr übrig gelassen hat, wo es Pointen sprüht und Antithesen druckreif gestaltet, da ist alles andere leichter als eine Satire schreiben.” So bleibe dem Unglücklichen “nichts übrig, als trocken zu erzählen, wie alles sich begeben hat.” Die Quellen aus der bürgerlichen Presse übernimmt der aufmerksame Zuhörer Kraus direkt. Er sammelt den ganzen “zu Zeitungsdrück erstarrten Unflat aus Jargon und Phrase”, um ihn “in seiner ganzen Wortwörtlichkeit kommenden Tagen” (Kraus. 1960. 68) zu überliefern. Die Worte seiner Gegner verwandeln sich in seinem Text zu Angriffen gegen diese.<sup>6</sup> So wurde Kraus, wie er im Fackelartikel *Im dreißigsten Kriegsjahr* (1929. 2) schreibt, “zum Schöpfer des Zitats”, dessen Kunst in der “Weglassung der Anführungszeichen, in dem Plagiat an der tauglichen Tatsache, in dem Griff, der ihren Ausschnitt zum Kunstwerk verwandelt”, besteht. Für Kurt Krolop (1987. 23) ist deshalb auch die Geschichte der *Fackel* eine “Geschichte der Genesis und Vervollkommnung der Methode, alles und jedermann - d.h. sowohl ‘wörtlich’ als auch ‘sprachlich’ - beim Wort zu nehmen, sich an den wortgegebenen Tatbestand zu halten und darüber das Urteil zu fällen, ohne mildernde Umstände gelten zu lassen.”

Bertolt Brecht würdigt das Werk von Kraus als Meilenstein der Sprach- und Gesellschaftskritik. Sein Lob auf den sprach- und medienkritischen Ansatz von Kraus gibt Hinweise auf die Verbindung beider Autoren und auf deren Vorbildfunktion für Elfriede Jelinek in intentionaler wie methodischer Hinsicht. Ausgangspunkt Brechts ist Kraus’ Skepsis gegenüber einem Fortschrittsglauben, dem das Bewußtsein nachhinkt, wie er es im Artikel *Über Karl Kraus* (1993. Bd.22.1. 34f) formuliert:

Noch zu den letzten Bewohnern der Arktis versuchen die Zeitungen ihren Unrat zu bringen, und das Radio belastet die Wellen des Äthers mit Gemeinheiten und Täuschung. (...) In einem riesigen Werk stellt Karl Kraus, der erste Schriftsteller unserer Zeit, die Entartung und Verworfenheit der zivilisierten Menschheit dar. Als Prüfstein dient ihm die Sprache (...).

Die Texte von Kraus sind von einer fast durchgehenden Negativität gekennzeichnet, die sich positiven Utopien verweigert, und von jener grundlegenden Skepsis geprägt, die auch am Werk Jelineks immer wieder kritisiert wird. Beide wurden mit dem Vorwurf konfrontiert, nur negieren, “nörgeln” und zweifeln zu können. “Mein Sprachglaube zweifelt an allen Wegen, die nach Rom führen”, schreibt Kraus im Juni 1921 im Fackelartikel *Zur Sprachlehre* (76). Der Zusammenprall der Gesellschaft mit dem Satiriker zeigt sich bei Kraus deutlich an den Reaktionen auf seine Arbeit, die von handfester Abwehr bis zu Drohungen und üblen Nachreden reichen und sein künstlerisches Schaffen begleiten. Im Interview mit Presber (1988. 123) bezeichnet Jelinek sich als Schwarz- und Katastrophenseherin, als Cassandra, die “überkritisch und ziemlich erbarmungslos” sei und verteidigt sich ähnlich wie ihre literarischen Vorbilder Kraus und Brecht. Letzterer tat dies mittels einer Parabel über einen Arzt, der einem Kranken Hoffnung

---

<sup>6</sup> Vgl. Barthes’ in den *Mythen des Alltags* (1964) beschriebene Methode, den Mythos mit seinen eigenen Waffen zu schlagen und Kapitel 2.4.2.

auf Genesung macht, ohne die tieferen Ursachen für dessen schwere Krankheit zu kennen. Für Brecht (1997. Bd.19. 331) ist dies - auch auf den künstlerischen Bereich übertragen - ein Fehlverhalten: Denn er rede "so lange von Krankheit und nur von Krankheit," bis er "die genaue Ursache der Erkrankung kenne und die genauen Mittel weiß, um sie wirksam zu bekämpfen, und die ersten Anzeichen der Besserung sich zeigen." Dann erst rede er vielleicht von Heilung.

Auch was das Verhältnis zur künstlerischen Originalität betrifft - und damit den Umgang mit Zitaten - ist nicht nur Kraus, sondern ebenfalls Brecht Vorbild Jelineks. Auch er arbeitet viel mit Vorlagen, aus denen er etwas Neues entstehen läßt, indem er die Quelle interpretiert und kritisiert - gemäß dem dialektischen Prinzip, daß das Neue aus dem Alten kommt und deswegen doch neu ist. Diese Haltung, mit der sich das Kapitel zur Intertextualität der Hörspiele Jelineks befassen wird, ist bei Brecht (1995. Bd.18. 18) sehr gut in *Herr Keuner und die Originalität* ablesbar:

Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. (...) Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!

Aber Vorbild für Jelinek war Brecht nach Selbstaussagen der Autorin besonders hinsichtlich seiner Lehrstücke. Im Interview mit Meyer (1995. 31) bezeichnet sie ihr Drama *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* als Nachahmung bzw. Weiterführung des Brechtschen Lehrstücks und im Gespräch mit Reiter (1993. 18) als Fortsetzung der Brecht-Tradition aufgrund der exemplarischen Darstellungsweise.<sup>7</sup>

Krabiell (2001. 28) weist darauf hin, daß der Ursprung des Begriffs 'Lehrstück', der einen nach Form und Verwendungszweck eigenständigen Spieltypus bezeichne, ungeklärt sei und erstmals im Titel des derb-erotischen Augsburger Sonetts *Lehrstück Nr. 2. Ratschläge einer älteren Fohse an eine jüngere auftauche*. Brecht bezeichnet später sechs kleine, zwischen 1929 und 1935 entstandene Arbeiten für die Bühne und das Radio als Lehrstücke. Der Begriff des Lehrstücks erscheint im Titel vom 1929 uraufgeführten *Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Darauf folgte im Winter 1929/30 *Der Jasager* und im Frühjahr 1930 die Konzeption der *Maßnahme*. Bei letzterem Stück wird falsches (d.h. voreiliges) richtigem Verhalten (d.h. rationaler Analyse) gegenübergestellt. Der Chor am Ende dient als Lernzielkontrolle, indem er den Auftrag der Gruppe wiederholt. Diese Stücke sind nach Krabiell nicht das Ergebnis theatertheoretischer Reflexionen, sondern vielmehr aus Entwicklungen der neuen Musik hervorgegangen

---

<sup>7</sup> Bönninghausen (2001. 454) hält Hinweise der Autorin auf Brechts Lehrstück für irreführend: In *Nora* könne die marxistisch initiierte Aufdeckung der Zusammenhänge von Ökonomie und Emanzipation nicht als Indiz für den lehrstückhaften Charakter des Stücks gelten, da sie in jeder Beziehung folgenlos bleibe und daraus keine Botschaft erwachsen könne. Bönninghausen erkennt hier jedoch nicht, daß auch ein schlechtes Beispiel ein Beispiel ist. Das Publikum kann durchaus eine Erkenntnisleistung erbringen, zu der die Figuren Jelineks nie fähig wären.

und in enger Zusammenarbeit mit Komponisten als Auftragsarbeiten entstanden. Besonders der neue Ansatz der 'Gemeinschaftsmusik' habe Brecht dazu inspiriert, die Gemeinschaft und das Verhältnis des Individuums zu ihr im Lehrstück zum Problem und zum Übungsgegenstand zu machen. Laut Krabiel (2001. 31 u. 37) war sowohl für Brecht als auch für Hindemith das Lehrstück zunächst eine neue Form musikalischer Praxis, ein Gemeinschaftsspiel "in der Reihe von Gemeinschaftsmusiken für musizierende Laien, deren Ziel die gemeinschaftliche Übung war." Es sollte Laien zu eigener Kunstübung aktivieren, um deren schöpferische Fähigkeiten zu entwickeln, was eine "ebenso politisch-pädagogische wie ästhetisch vergnügliche und genussvolle Angelegenheit" sei.

Die Basis für das Lehrstück findet dagegen Steinweg nicht in der Gebrauchsmusikbewegung, sondern in Brechts *Theorie der Pädagogien* (1992. Bd.17. 398): "Zwischen der wahren Philosophie und der wahren Politik ist kein Unterschied. Auf diese Erkenntnis folgt der Vorschlag des Denkenden, die jungen Leute durch Theaterspielen zu erziehen, d.h. sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen". Dennoch wurde in der Sekundärliteratur lange Zeit als Hauptmerkmal des Lehrstücks die Vermittlung von Lehre sowie Erkenntnis von der Bühne herab und die szenische Verbindung von Wort und Musik angesehen. Dies führte nach Steinweg (1972. 77f) zur Anwendung dieses Begriffs für alle möglichen dramatischen Texte Brechts, die eine Lehre enthielten und bestimmte Formelemente aufwiesen.

Auch Krabiel (2001. 36) weist auf die mißverständliche Rezeption der griffigen, aber vieldeutigen Typusbezeichnung hin, die in der Forschung zum "Synonym für (politisches) Lehrtheater" wurde, "zum Modewort avancierte" und in den allgemeinen Sprachgebrauch in der "Wortbedeutung >Lehrstück = Lehrbeispiel<" einging. Es wurde nach 1945 laut Steinweg (1972. 79) üblich, "die Lehrstücke als Produkt einer vulgär-marxistischen Übergangsphase im Denken und Schaffen Brechts zu sehen." Steinwegs Interpretation der Lehrstücke und ihrer Theorie weicht davon stark ab. Deren Ziel sei vielmehr, die SpielerInnen dadurch positiv zu beeinflussen, daß sie im Verlauf des Stücks bestimmte Haltungen einnehmen. Diese müssen nicht immer positive sein, da Brecht auch das Ziel verfolge, die Spielenden durch das schlechte Beispiel zu erziehen. Für Steinweg ist das Lehrstück der radikalste und fortgeschrittenste Typus einer politisch-ästhetischen Erziehung. Es sei nicht Theater für ZuschauerInnen, sondern in erster Linie Übungsstück für die Spielenden, um Haltungen und dialektisches Denken einzuüben. Der Zweck des Lehrstücks sei zwar, politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges zu lehren, doch die Belehrung richte sich mehr an die ProduzentInnen als an die KonsumentInnen. Dies kann zwar nicht auf die Hörspiele Jelineks übertragen werden, doch hinsichtlich des Personals, das im Lehrstück Brechts Muster und Modell sein soll, hat es für die Hörspiele Jelineks Vorbildcharakter. Brecht sah in der Einfühlung in die SpielerInnen eine Form von schädlicher Religiosität, da die Emotionen praktischen, irdischen und analytischen Lösungen von Konflikten im Wege stünden. Das Modell für gesellschaftliche Kräfte ersetzt bei ihm das Individuum, da individuelle Lösungen für gesellschaftliche Antagonismen nicht möglich seien: "Besonders eigenzügige, einmalige Charaktere

fallen aus, es sei denn, die Eigenzügigkeit und Einmaligkeit wäre das Lehrproblem. Für die Spielweise gelten Anweisungen des *epischen Theaters*.” (Brecht. 1992b. Bd.21. 397) Brecht (1992a. Bd.21. 397) rät deshalb: “Wenn ihr ein Lehrstück aufführt, müßt ihr wie Schüler spielen. Durch ein betont deutliches Sprechen versucht der Schüler immer wieder die schwierige Stelle durchgehend, ihren Sinn zu ermitteln oder für das Gedächtnis festzuhalten.” Wie Brecht läßt auch Jelinek manche Texte bewußt von Laien sprechen, worauf diese Untersuchung noch eingehen wird. Dahinter steht der Gedanke, daß die SpielerInnen bzw. SprecherInnen sich mit ihrer Rolle nicht identifizieren, sondern die Differenz von Darstellung und Dargestelltem hervorheben.

So verfuhr Brecht auch in seinen Werken für das Radio. Schirokauer (1976. 14) stellt die Beziehung zwischen Brecht und der Theorie des Hörspiels her und meint, Brechts Hörspiel ziehe “nicht >hinein<, sondern zieht >Fazit<. Es stellt nicht dar, sondern stellt klar. Es arbeitet nicht mit Suggestion, sondern mit Argumenten (...), bildet keine Charaktere, sondern Grundsätze, denn es hat keine Personen, denen etwas zustößt, sondern Sprecher, die selber zustoßen.” Bei Brechts wie bei Jelineks Werken für das Radio sollen nicht Gefühle entwickelt, sondern gegebene Situationen analysiert werden. Im Gegensatz zum traditionellen Theater will Brecht mit dem V-Effekt, den vorgeformten Erwartungshorizont des Publikums durchbrechen, um einer illusionistischen Rezeption entgegenzuwirken. Die Strategien, die er zu diesem Zweck anwendet, ähneln denen der Jelinekschen Hörspiele. Beispiele dafür sind die Offenlegung sowohl des technischen Apparats als auch der Erzählperspektive und der Eingriff einer Erzählerinstanz in den Verlauf des Geschehens. Jelinek macht ihre Verfahren wie Brecht sichtbar und durchsichtig. Ihre vergrößerten, prototypischen Figuren (sie stehen für etwas) und der Verzicht auf psychologische Mittel stehen in der Tradition des Brechtschen epischen Theaters. Dessen Anspruch ist es, wissenschaftliche Erkenntnisse über das soziale Verhalten zu vermitteln. Dichtung soll Reflexion mit Aktion verbinden. Auch aus diesem Grunde nimmt Brecht seinen Charakteren das Selbstverständliche, das Natürliche im Sinne bürgerlicher Ideologie. Prinzipiell wendet sich sein dialektisches Denken gegen die angebliche Natürlichkeit der Verhältnisse. Dialektik bedeutet bei Brecht zweierlei: Zum einen ist sie eine Methode von Welterkenntnis und -beschreibung,

zum anderen stellt sie als Verhaltenslehre die Methode des “eingreifenden Denkens” dar. Dialektik als Erkenntnismethode steht von vornherein in einer auf Veränderung gerichteten praktischen Perspektive. (...) “Erkenntnistheorie”, so Brecht, “muß vor allem Sprachkritik sein.” (...) Da Sprache das konstituierende Moment zwischenmenschlicher Verständigung darstellt sowie zur Legitimation bestimmter Interessen und Verhältnisse dient, ist Kritik von Sprachinhalten immer schon Realitätskritik. (Gerz. 1983. 19ff)

Prägend für die Brechtsche Technik ist außerdem der Begriff der Montage, welcher vom Schaffen Jelineks nicht wegzudenken ist. Für Brecht hatte die Montage einen aktivierenden Gehalt, der das Interesse von der Sukzession der Fabel weg- und auf deren Konstruktionsprinzip hinlenkt. Für Gerz (1983. 36) steht dies im Zusammenhang zu Brechts Grundanliegen der Historisierung: “Das Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft, Produkt unbeeinflußbar sich vollziehender Naturgesetzmäßigkeiten



zu sein, soll zerstört und die Geschichte als eine von Menschen erzeugte und von ihnen veränderbare erkennbar werden.” Gerz (1983. 28) beurteilt Brechts gesamte literarische Produktion als Ideologiekritik mit der Absicht, den Schein der Naturwüchsigkeit der bürgerlichen Gesellschaft zu durchbrechen. Dies ist vergleichbar mit dem literarischen Kampf Jelineks gegen die Macht der Mythen.

An Brecht orientiert sich Jelinek auch hinsichtlich ihres Realismusbegriffs. Ihre Literatur beweist, daß Realismus keine Stilfrage sein kann, sondern in unterschiedlichsten literarischen Verfahrensweisen möglich ist. Elfriede Jelinek betont immer wieder, daß sie realistische, ja sogar eine Art überrealistische Literatur schreibe. Sie beruft sich in ihrem Verständnis, wie realistische Literatur auszusehen habe, explizit auf Brecht, weiß von der Unmöglichkeit, Wirklichkeit aus erster Hand zu beschreiben und versucht stattdessen, die in der Wirklichkeit wirksamen Strukturen über die Analyse der Medien literarisch darzustellen. Sie beschäftigt sich, wie sie im Interview mit Friedl (1990. 27) meint, “weniger mit der Wirklichkeit, sondern damit, wie die Wirklichkeit sich im Überbau spiegelt (...). Also nicht mit dieser akribischen Beobachtung der Wirklichkeit (...), sondern einer gespiegelten Wirklichkeit.” Jelineks Realismus ist wie bei Brecht kein direkter, der sich auf eine subjektiv gefilterte Sachlichkeit beschränkt. Brecht (1992. Bd.21. 469) meinte dazu, die Lage werde dadurch so kompliziert,

daß weniger denn je eine einfache “Wiedergabe der Realität” etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. (...) Es ist also tatsächlich “etwas aufzubauen”, etwas “Künstliches”, “Gestelltes”.

Die Auseinandersetzung mit Brecht führt die Autorin auch auf theoretischer Ebene, wobei sie den Autor würdigt und gleichzeitig kritisiert. So lobt sie in *Alles oder Nichts* (1998. 1)<sup>8</sup> die Art, wie er seinen Gegenstand entwickelt, nämlich so, daß es nie um die Existenz schlechthin geht, sondern daß er die “Gefährdung durch ein Raub- und Mordsystem (...) in all seinen Ursachenzusammenhängen analysiert”, daß er auf den Kopf der Schlange zeigt, den man erwischen muß. Dennoch habe sie immer Schwierigkeiten damit gehabt, daß der Autor seinen Gegenstand wie einen Dauerlutscher von allen Seiten her zuhoble, um “die Dichtung auf etwas hin zu trimmen”. Brecht lasse größtmögliche Oppositionen gegeneinander antreten, die sich gegenseitig abschleifen “bis zu dem Griff, an dem man den Lutscher hält (...). Man hat dann einen Kern in der Hand, eine Aussage.” Jelinek erklärt dies auch damit, daß Kunst, die aus der äußersten Gefährdung entsteht, “nicht aus dem Ruder laufen” dürfe.

### 1.3 Die marxistische Gesellschaftstheorie

Künstlern ist man politische Exzentrik allgemein zu verzeihen geneigt, solange der Künstler diese als persönliche Bizarrie zur Schau trägt und die Kunst, die heilige, davon verschont.

---

<sup>8</sup> Vgl. außerdem zu Brecht: *Das Maß der Maßlosigkeit* (1998) und *Brecht aus der Mode* (1998).

Doch Jelineks Kopf, in dem sie lebt, ist ein politischer. Was immer sie schreibt, hat eine politische Dimension. (Seibert. 1986. 127)

Die literaturwissenschaftliche Positionierung der Autorin im Kontext poststrukturalistischer bzw. dekonstruktivistischer Theorie und die Interpretation des Werkes unter ausschließlich feministischem Blickwinkel hat in der Kritik auch zu einer Verkenntung der Autorin geführt. Denn Jelinek ist ihrer marxistischen Orientierung weit über das Frühwerk hinaus treu geblieben. Wird dies in der Interpretation nicht beachtet, so findet - in der Terminologie Barthes' und Jelineks - ein Mythisierungsprozeß des Werkes statt, der es neutralisiert, es unschuldig macht. Den politischen Aspekt hebt dagegen als nennenswerte Ausnahme Janz (1995) heraus. Schon im Vorwort heißt es dort (VII): "Die satirische Mythendestruktionen," die Jelineks Werk "mit wechselnden Gegenständen und sich ausdifferenzierenden ästhetischen Verfahrensweisen leistet, sind stets bezogen auf ihre materialistischen Gesellschaftsanalysen und verstehen sich als aufklärerische Ideologiekritik."

Die Rezeption marxistischer Theorie ist für das Verständnis der Autorin, die von 1974 bis 1991 aktives Mitglied der KPÖ war, von tragender Bedeutung. In den Hörspielen von Elfriede Jelinek wird ein marxistisches Theoriegerüst mit Sprache ausgebaut. Zur Erklärung und Deutung ihrer Hörtexte greift die Autorin in Selbstaussagen immer wieder auf das spezifische Vokabular dieser Theorie zurück und spricht von Überbau, von Determiniertheit, von Klassen. Ihre langjährige Mitgliedschaft in der KPÖ und die literarische Umsetzung marxistischer Theoreme im Werk war jedoch nie gleichbedeutend mit einer Identifikation mit existierenden sozialistischen Staatsformen oder mit allen Facetten des Marxismus. Umgekehrt reagierte z.B. die KPÖ mit Kritik auf den Mangel an positiven Utopien in Jelineks Texten. Es gilt hier also das gleiche wie für die anderen ideologischen und ästhetischen Vorbilder: Es wird nie alles übernommen. Trotz des Bekenntnisses zum Marxismus, besonders in der frühen Phase ihres literarischen Schaffens, folgt die Kritik der Autorin an dieser Theorie und Methode aus der Tatsache, daß Jelinek die Unterdrückung der Frau wie kaum eine andere deutschsprachige Autorin thematisiert. Aus diesem Grunde soll in diesem Kapitel auf die grundsätzliche Darstellung der marxistischen Gesellschaftstheorie ein kleiner Exkurs folgen, in dem speziell auf die Rolle der Frau bzw. des sogenannten Nebenwiderspruchs eingegangen wird.

Der Marxismus entstand als Gegenpol zur bürgerlichen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, insofern er die bürgerliche Gesellschaft nicht als abgeschlossenen, endgültigen Zustand, sondern als Phase in einem historischen Prozeß ansah. Aus der Analyse der bürgerlichen Wissenschaft, die nur die Oberfläche spiegle, ohne die innere historische Bewegung zu erfassen, folge eine Zersplitterung der historischen Wahrheit in verbindungslose Elemente ohne Abhängigkeiten. Die bürgerliche Wissenschaft ist so im Lichte des Materialismus Reflex ihrer eigenen gesellschaftlichen Wirklichkeit:

Der Verlust der Totalität der Erkenntnis bedeutet aber, daß die Wirklichkeit nicht adäquat, nicht in ihrer wirklichen Bewegung erfaßt wird. Die einzelnen Momente des gesellschaftlichen

Lebens nehmen so die Gestalt von vereinzelteten Tatsachen an, von unabhängigen Dingen, die erst in der Reflexion zusammengebracht werden. (Hüppauf. 1972. 10)

Aufgrund ihres bürgerlichen Klassenstandpunktes ohne Erkenntnis der Totalität und mit ihrem ahistorischen, unpolitischen Wahrheitsanspruch wurde die herrschende Ideologie als Ausdruck und Mittel der Verhinderung des Geschichtsfortschritts und der Emanzipation des Menschen gedeutet. Im historischen Materialismus nun erscheint die bürgerliche Gesellschaft nicht als allgemeingültig und naturgegeben. Ihre Analyse müsse die Kritik an den materiellen Verhältnissen nach sich ziehen: "Die gesellschaftliche Wirklichkeit als Totalität in einer historischen Bewegung zu erfassen, ermöglicht es, aus der besonderen Form der bürgerlichen Gesellschaft Erkenntnisse zu gewinnen, die über diese hinausreichen und die Geschichte zur Zukunft hin öffnen." (Hüppauf. 1972. 103)

Grundlage dieser Theorie waren wissenschaftshistorisch zunächst die Begriffe Totalität und Dialektik bei Hegel: Die Teile werden vom Ganzen beherrscht, welches als das Absolute aber keine Abstraktion, sondern konkrete Totalität ist. In der dialektischen Verbindung von Subjekt und Objekt entsteht als Einheit das 'Werden'. Die Methode der Dialektik, die das Prinzip des Widerspruchs als die bewegende Kraft der geschichtlichen Entwicklung sieht, läßt Widersprüche in der Gesellschaft erkennen. Diese stehen nicht mehr isoliert nebeneinander, sondern wirken als Motor der gesellschaftlichen Entwicklung.

Für Marx nun ist im Gegensatz zu Hegel das "wirkliche Subjekt" nicht der sich begreifende Geist, sondern der reale Mensch in seiner Welt, seinem Staat, seiner Sozietät. (Hüppauf. 1972. 93) Sein dialektisches System ist vom Anspruch her weder spekulativ noch idealistisch, da er die geschichtliche Entwicklung nicht auf eine des Geistes reduziert oder auf die Vergangenheit beschränkt. In der materialistischen 'Umkehrung' Hegels durch Marx ersetzt die alltägliche Wirklichkeit die abstrakte Idee. Stark vereinfacht kann diese Umkehrung so formuliert werden: Bei Hegel bestimmt das Bewußtsein das Sein, bei Marx das Sein das Bewußtsein. So wird formal die idealistische Dialektik Hegels im Materialismus und seiner speziellen Dialektik aufgehoben, laut der die Erkenntnis der zugrundeliegenden Wirklichkeit die Erfassung und Aufhebung der Widersprüche nach sich ziehe. Geschichte erhält so ihr bewegendes Element. Die Dialektik, die Tatsachen als historische Totalität begreift, ist selbst das Bewegungsgesetz der Wirklichkeit.

Totalität im Sinne von Marx ist somit konkrete Einheit der Geschichte und damit Ausdruck des Geschichtsbewußtseins vom Standpunkt der Ausgebeuteten aus. Denn die kapitalistischen Besitzverhältnisse bringen notwendig eine Entfremdung der ArbeiterInnen von den Produkten ihrer Arbeit, sich selbst und anderen mit sich. Die Subjekte werden zu Objekten, und zugleich verwandelt sich das Objekt, das von diesem Subjekt hervorgebracht wurde (das Kapital), in das Subjekt der Gesellschaft. Der Kern der marxistischen Theorie ist, daß die Objektivierung des Subjekts die Subjektivierung des Objekts impliziert. Große Bedeutung hat hier der Fetischbegriff bzw. Fetischcharakter der Ware, der nach Lukács (1976. 297) "den ganzen historischen Materialismus, die ganze Selbsterkenntnis des Proletariats als Selbsterkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft" in sich berge. Der Warenfetischismus wird als

historisches Phänomen verstanden, als Spezifikum der kapitalistischen Produktionsweise und deren allumfassende Struktur. Er beruhe darauf, „daß eine Beziehung zwischen Personen den Charakter der Dinghaftigkeit (...) erhält, die in ihrer strengen, scheinbar völlig geschlossenen und rationellen Eigengesetzlichkeit jede Spur ihres Grundwesens, der Beziehung zwischen Menschen verdeckt.“ (Lukács. 1976. 170f) Neu am marxistischen Ansatz war die Historisierung der Ökonomie, die Beziehungen der verdinglichten Subjekte in Form von wirtschaftlichen Kategorien sichtbar werden läßt.

Der fetischisierte Schein verhüllt die Geschichtlichkeit der Dinge wie der Verhältnisse und die dahinterstehenden sozialen Beziehungen. Fetischismus steht demnach sowohl für ein objektives Verhältnis als auch für dessen subjektiven Nachvollzug, den z.B. die Figuren in Jelineks Hörspielen leisten und der dort durchschaubar ist. Er bedeutet auch die Verdinglichung des Denkens. Für Lukács (1976. 268) sind zwar sowohl Bourgeoisie als auch Proletariat in ihrem Alltagsbewußtsein dieser Verdinglichung unterworfen, doch in der Daseinsform des Proletariats äußere sich diese „am prägnantesten und penetrantesten“, woraus ein Erkenntnisprivileg aufgrund der alltäglichen Lebenserfahrung folge. Das Proletariat wird zum revolutionären Subjekt, wenn die Verwertung der Sachwelt und die Entfremdung der Menschenwelt immer größer werden und sich diese Klasse ihres Daseins als Ware bewußt wird, wenn also die materielle Situation in ein theoretisches Selbstbewußtsein umschlägt und aus der 'Klasse an sich' die 'Klasse für sich' wird. Dies sei der erste Schritt zur Überwindung der Klassengesellschaft und zur Auflösung der bisherigen Weltordnung.

Die wahre Erkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft in ihrer Totalität führt also nach dem historischen Materialismus zu einer Aufhebung der Widersprüche in der Praxis: „Die als Produkt und Ausdruck der historischen Praxis erkannte Ökonomie kann nicht durch bloße Reflexion, sondern allein durch die konkrete gesellschaftliche Tat überwunden werden.“ (Hüppauf. 1972. 113) Problematisch ist allerdings, daß der Fetischismus nur dann in seinem ganzen Ausmaß zu erkennen ist, wenn er im Verschwinden begriffen ist, aber nicht verschwinden kann, wenn er nicht vorher erkannt und kritisiert wurde. Lukács löst dies auf, indem er auf einem dialektischen Zusammenhang von Wahrem und Falschem beharrt. Er geht von einem falschen Bewußtsein aus,

verwahrt sich aber im Einklang mit Marx gegen eine starre Dichotomie von falsch und richtig, da das verdinglichte Bewußtsein einerseits zugleich subjektiv richtig und objektiv falsch ist, also subjektiv der Alltagserfahrung in der Warenwelt entspricht, aber durch Analyse der Ware als Fetisch erkannt werden kann. Andererseits ist es aber auch subjektiv falsch und objektiv richtig, da es zugleich auf der subjektiven Seite die gesetzten Ziele verfehlt, während es objektive Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft exekutiert. (Grigat. 1999. 3)

Nach Grigat (1999. 3) beinhaltet Lukács' Ansatz keinen Automatismus, da die Spezifik der Ware Arbeitskraft nicht von sich aus zur Selbsterkenntnis der Träger führe, sondern nur die Voraussetzungen dafür schaffe. Lukács selbst verweise alle Versuche, zwischen gesellschaftlichem Sein und selbstbewußtem Bewußtsein einen Automatismus am Werke zu sehen, ins Reich der Mythologie. Entfremdung ist auch für Holloway (2001. 2) weder eine „Ideologie des Opfers“ noch ein „Klagelied“,

sondern eine Tätigkeit, ein Prozeß, an dem auch die ArbeiterInnen ständig mitwirken und der damit nur über die "unaufhörliche Rebellion" überwindbar ist.<sup>9</sup>

Heike Fischer (1995) arbeitet in ihrer Dissertation die materialistischen Theoreme in ausgewählten Werken Jelineks heraus. Darunter versteht sie, daß sprachliche und ideologische Erscheinungen sowie Bewußtseinsformen nicht unabhängig von den materiellen Lebensbedingungen betrachtet werden können: Nach Marx und Engels ist Sprache ein gesellschaftliches Produkt, da sich die Produktionsbedingungen einer Zeit auch in den vom Menschen abstrahierten und gebildeten Begriffen widerspiegeln. Dies bedeutet nach Fischer (1995. 8), "daß jeder Begriff, der anhand eines reellen Zustandes gebildet wurde, in beständigem Vergleich mit der empirischen Wirklichkeit dieses Zustandes überprüft werden muß." Es muß kontrolliert werden, ob der Begriffsinhalt - die Vorstellung - noch dem Zustand, von dem das Wort ausging, entspricht, was Jelineks Texte leisten.

Weitere materialistische Theoreme bei Jelinek sind nach Fischer (1995. 9 u. 12), daß sowohl die Ideologie als auch das Bewußtsein und die Sprache auf die materiellen Lebensbedingungen hin nicht durchsichtig sind und daß die materiellen Lebensbedingungen selbst notwendig Bewußtseinsformen produzieren, die dieselben in ihr Gegenteil verkehren. Sie folgert daraus (1995. 18):

Dienten Marx' und Engels Sprachüberlegungen hauptsächlich der kritischen Auseinandersetzung mit der Ideologie als Verbreitung falschen Bewußtseins mittels sprachlicher Begriffe, die auf die Rechtfertigung und den Erhalt der Macht in den Produktionsverhältnissen der Herrschenden gerichtet waren, nimmt Jelinek diese Überlegungen auf und entwickelt sie folgerichtig weiter.

Jelinek geht also in ihrem Werk den Implikationen dieser Theorie für den Alltag, das Denken und das Handeln der Menschen nach. Dem Interesse der Besitzenden, welches sich als allgemeines verkleidet,<sup>10</sup> stehen bei Jelinek ProtagonistInnen aus unteren Schichten gegenüber. Deren Leben steht im Kontrast zur ideologisierten Sprache. Jelinek will nach Fischer (1995. 19f) deutlich machen, daß die sprachlichen Fassungen in ihrer Allgemeingültigkeit nicht zutreffen, denn die von den Unterprivilegierten "verwendete und erlernte Sprache wird weder den Bedingungen ihrer speziellen Arbeitsweise, noch der Art ihrer individuellen Beziehungen gerecht." Jelinek zeige, wie diese Sprache die Normenwelt der herrschenden Klasse reproduziert. Sie stelle laut Fischer (1995. 21) eine im marx'schen Sinne ideologische Gesellschaft dar, die zum Vorteil einiger weniger über Sprache falsches Bewußtsein schaffe. Bei der Marxistin Jelinek dominieren nach Fischer (1995. 102) die Objekte die Subjekte und die Organisationsformen der Gesellschaft die Lebensformen der einzelnen. Das Denken und Sprechen ihrer literarischen Figuren orientiert sich an übernommenen, von ihren eigenen Existenzbedingungen

<sup>9</sup> Dennoch wurde am marxistischen Ansatz kritisiert, daß die Geschichte als lineare Entwicklung auf eine vom Menschen unabhängige Mechanik reduziert würde: Der historische Materialismus sei selbst das Produkt einer totalen Verdinglichung und Fetisch. (Hüppauf. 1972.114) Diesen Kritikpunkt nimmt Jelinek in *Die Ausgesperrten* auf.

<sup>10</sup> Vgl. Barthes. 1964. 123ff: "die Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft" und Kapitel 2.3.

losgelösten Kategorien. Jelinek analysiert so in ihren Texten die Sprache und Wirkungsweise gesellschaftlicher Überbauinstitutionen. Sie orientiert sich an der These von Marx (1962. 46), daß die herrschenden Gedanken in jeder Epoche die Gedanken der herrschenden Klasse sind, „d.h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich die herrschende geistige Macht. Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zu ihrer Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion.“

Fischers Analyse der marxistischen Theoreme im Werk Jelineks lenkt aber den Blick nie auf die Rolle der Frau im Kapitalismus, in der marxistischen Theorie und im Werk Jelineks. Doch schon 1848 verurteilte Marx im kommunistischen Manifest die doppelte Ausbeutung der Frau, worauf Engels' Werk zur Familienstruktur und 1878 Bebel's *Die Frau im Sozialismus* folgten. In diesem Standardwerk zur Situation der Frau unter kapitalistischen Bedingungen beschreibt der Autor den Klassengegensatz innerhalb der Frauenbewegung:

Das weibliche Geschlecht in seiner Masse leidet in doppelter Beziehung: Es leidet unter der sozialen und gesellschaftlichen Abhängigkeit von der Männerwelt (...) und der ökonomischen Abhängigkeit, in der sich die Frauen im allgemeinen und die proletarischen Frauen im besonderen gleich der proletarischen Männerwelt befinden (...). (Bebel. 1985<sup>5</sup>. 28).<sup>11</sup>

Nach Bebel begreifen aber die „in der bürgerlichen Frauenbewegung stehenden Frauen“ die Notwendigkeit einer prinzipiellen ökonomischen Umgestaltung nicht. Diesen Widerspruch bearbeitet Jelinek in ihrem Hörspiel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* und dem gleichnamigen Drama. Hier findet 1977 eine Auseinandersetzung mit der proletarischen und bürgerlichen Frauenbewegung statt.

Nach Engels können die Geschlechterbeziehungen als strukturelle Elemente des Einzellebens auf grundlegende sozioökonomische Prozesse zurückgeführt werden und sind Ausdruck derselben. Obwohl demnach die Emanzipation der Frau eine der erklärten Absichten des Sozialismus ist, wurden frauenspezifische Ziele wie die Möglichkeit der Schwangerschaftsverhütung oder die Sozialisierung häuslicher Arbeit in der sozialistischen Praxis der Klassenrevolution unter- und nachgeordnet. Teils geschah dies aus wahltaktischen Gründen, teils wurde einfach auf die automatische Lösung des 'Nebenwiderspruchs' gehofft. Denn die Unterdrückung der Frau wird in der Theorie auf die ökonomische Abhängigkeit der Arbeiterin reduziert und ihre Befreiung auf den Anschluß an die Produktion verengt. Emanzipatorische Tendenzen von Frauen gegen die Unterdrückung durch Männer wurden der Arbeiterbewegung untergeordnet, da in der Theorie die Ursache aller Versklavung im Privateigentum gesehen wird. Der Sozialismus war Sinnbild der Befreiung von beiden Formen der Ausbeutung. Dies ist auch auf die Bedeutung des Begriffs Patriarchat in der klassischen marxistischen Theorie zurückzuführen, die nur die

---

<sup>11</sup> Anzumerken bleibt, daß die strikte Trennung der Kategorien Ethnie, Klasse, Geschlecht in der neueren soziologischen Forschung (z.B. von Regina Becker-Schmidt) immer mehr auf Widerstand stößt und ein Erfassen gesellschaftlicher Antagonismen eher erschwert. Ein reines Summieren der durch unterschiedliche hierarchische Strukturen entstandenen Unterdrückungen geht an der Realität vorbei.

Organisation der produktiven Hausarbeit durch den Vater enthielt und schon für das Europa des 19. Jahrhunderts unzutreffend war. Wegen der Zurückführung des Patriarchats auf den Besitz und die kapitalistische Produktionsweise, wollte Engels nicht sehen, daß patriarchale Verhältnisse in Familien auch die sozialistische Revolution überleben könnten. Wenn aber Patriarchat als Dominanz von Männern in allen Klassenschichten und auch in der klassenlosen Gesellschaft definiert wird, so kann der Marxismus nicht die Lösung für diese Form der Unterdrückung sein. Dort wurden Frauen einerseits als biologische Gruppe für sich gesetzt: Im Widerspruch zur marxistischen Grundthese der Veränderbarkeit sah man zwar reale, aber eben kulturbedingte weibliche Schwächen als natürlich an. Andererseits wurde die "Frauenfrage" bis zu ihrem Verschwinden in die soziale integriert. Diese theoretische wie praktische Lücke sieht Elfriede Jelinek, wenn sie meint:

Ich bin überzeugt, daß die Frau sich nicht befreien kann, solange sich die Gesellschaft nicht befreit und solange nicht eine ökonomische Befreiung stattfindet. Andererseits glaube ich nicht, daß mit der Vergesellschaftung der Produktionsmittel automatisch eine Frauenbefreiung erfolgen kann. (Int. szz. 1986. 18)

Die feministische Variante der sozialistischen Theorie<sup>12</sup> versucht beide Arten der Unterdrückung und der Befreiung zusammenzuführen. Sie geht davon aus, daß der Kapitalismus vor allem auf dem Faktum der unbezahlten Reproduktionsarbeit der Frau für Mann und Familie basiert. Gleichzeitig habe aber die den Kapitalismus prägende, geschlechtsspezifische Arbeitsteilung nicht nur die Aufspaltung von Lohn- und Hausarbeit zur Folge. Die Wertlosigkeit der Reproduktion, da sie nicht an Lohn gekoppelt ist, berge außerdem eine Geringschätzung der Frauen, die diese Arbeit noch immer hauptsächlich leisten. Die Position des marxistischen Feminismus, die Frauenunterdrückung nicht nur als funktional für die kapitalistische Produktionsweise erachtet, sondern sie direkt darauf zurückführt, beschreibt Levin (1979. 156) so:

Socialist-feminists have often insisted that the capitalist system is inimical to women's self-realisation and that therefore any feminist program which hopes to be effective must direct it's struggle not only against sexism and patriarchy - the phallocracy - but also against private ownership of the means of production.

## 1.4 Die politische Literatur Österreichs

Für Schmidt-Dengler (1982. 343f) läßt sich die Existenz einer österreichischen Nationalliteratur weder von der Sprache noch von der Verbreitung der Texte her rechtfertigen, die zum Großteil von deutschen Verlagen publiziert und für ein bundesdeutsches Publikum in den Medien des Nachbarlandes rezensiert wurden und werden. Es mangle der österreichischen Literatur an Kriterien zur Abgrenzung von der übrigen deutschsprachigen. Dennoch wird in diesem Kapitel speziell auf die österreichische politische

<sup>12</sup> Zwei 'Schulen' sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, nämlich der Bielefelder Ansatz mit der bekanntesten Vertreterin Maria Mies und der Hannoveraner Ansatz, z.B. vertreten von Gudrun-Axeli Knapp.

Literatur eingegangen, zu der auch die Texte Jelineks zählen, denn deren Entwicklung verlief keineswegs parallel zur bundesdeutschen. Stellt man die Literatur Österreichs, das bis 1918 ein deutschsprachig dominierter Vielvölkerstaat war, der deutschen gegenüber, so scheint die österreichische auf den ersten Blick geprägt vom direkten Übergang von patriarchal-feudaler Abhängigkeit zur spätbürgerlichen Individuation. Stark subjektbezogenen Autoren wie Schnitzler, Rilke, Hofmannsthal, Trakl, Kafka, Werfl, Stefan Zweig und Musil steht eine deutlich gesellschaftsbezogenere dichterische Weltsicht in den Werken von Heinrich Mann, Döblin, Brecht, Becher, Toller und Tucholsky gegenüber. Während sich das literarische Subjekt in der österreichischen Literatur dieses Jahrhunderts eher als introvertiertes, kontemplatives, isoliertes Einzelwesen präsentiert, ist das deutsche rastloser, expansiver und handelnder. In der österreichischen Literatur scheint auf den ersten Blick die direkte Gesellschaftsbezogenheit kaum zu existieren. Christlieb Hirte (1991. 133) sieht als Ursache dafür, daß die Emanzipation des Bürgers “nicht vorrangig auf der politisch-ökonomischen, sondern quasi ersatzweise auf dem Wege der philosophischen und ästhetischen Bewältigung der politisch nicht zu bewältigenden Realität” stattfand. Denn literarisches Ziel in Österreich auch nach dem zweiten Weltkrieg war weniger die Analyse des Krieges und seiner Auswirkungen, wie es im Nachbarland Borchert und Böll versuchten, sondern vielmehr die Weiterführung von im Nationalsozialismus geächteten Kunstrichtungen. Auch die Abwendung von Literatur im Westdeutschland der sechziger Jahre zugunsten der politischen Praxis oder die Hinwendung zum Mittelweg der Agitationskunst gab es in Österreich nicht. Diese Politisierung blieb weitgehend aus: Man diskutierte “die Sprachphilosophie Wittgensteins, während in der BRD Günter Walraff längst seine ‘Industriereportagen’ veröffentlicht hat.” (Spanlang. 1992. 69)<sup>13</sup>

Laut Pelinka (1981. 15) zieht sich durch die österreichische Literatur ein Verweilen auf der analytischen Ebene. Sie sei zwar weniger direkt, da weniger unmittelbar, aber dafür hintergründiger, da stärker literarisch vermittelt. Den Zusammenhang von Politik und Literatur in Österreich beschreibt er folgendermaßen:

Literatur und Politik haben in Österreich besonders viel miteinander zu tun. Da gibt es eine Fülle von Preisen. (...) Literatur und Politik haben in Österreich besonders wenig miteinander zu tun. (...) Der Typus des politisch engagierten Literaten, der “links” (oder sonstwo) steht, der aber frei ist von Rollenzwängen parteipolitischer Eingemeindung, ist in Österreich zwar vorhanden, aber wahrscheinlich seltener als in Frankreich oder der BRD.

Für Diethardt (1988. 285 u. 290f) ist Österreich ein Land, “das keinen Es-Pe-De-Trommler wie Günter Grass kannte”. Während sich in der BRD viele AutorInnen zur Einmischung in die Politik verpflichtet fühlten, “verweigern österreichische Autoren in ihrer Mehrzahl, sich mit diesem Staat identifizieren zu lassen, und damit letztlich auch eine Einbindung in solche moralische Verantwortlichkeit.” In einer *Um-*

<sup>13</sup> In Westdeutschland litt das Literarische oft unter dem Versuch, Wirklichkeit zu dokumentieren. Für Jelinek ist Engagement in der Literatur “nur dann gerechtfertigt, wenn man eine ästhetische Form dafür findet. Literatur wird dann schlecht, wenn sie einfach in der Tagespolitik hängenbleibt, dann wird sie zum Pamphlet.” (Int. Presber. 1988. 110)



*frage* (1978. 200) zum Thema 'Heimat' formuliert Jelinek sarkastisch und überspitzt eine dieser Differenzen:

außerdem gab es in österreich so gut wie keine studentenbewegung, was sich in der BRD für kurze zeit als literarische mode auf die produktionsmittel und deren besitzer ausgewirkt hat. (...) so machen viele derselben autoren heute wieder die gegenbewegung des marktes mit, nämlich den rückzug in die neue innerlichkeit. wenn sie dort angekommen sein werden, in der innerlichkeit, können die meisten autoren hier sagen: wir sind schon da.

Mit Ausnahme der Tradition des Wiener Volkstheaters und der Vormärzichtung, die ihren Höhepunkt in Autoren wie Kraus und Horváth findet und nach dem zweiten Weltkrieg durch Qualtinger, Bauer und Turrini fortgesetzt wird, charakterisiert Christlieb Hirte (1991. 138f) die österreichische Dichtung seit der Jahrhundertwende als in ihrem programmatischen Gehalt unverbindlich und weitgehend der subjektiven Deutung überlassen. Sie stelle von Stifter bis zur Gegenwart "ein innerliterarisches Kontinuum dar, Literatur bezieht sich auf Literatur, nicht auf Realität, reale Geschichte kehrt unkenntlich wieder als Stoff-, Motiv- und Stilgeschichte." Hirte (1991. 141) erklärt dies dadurch, daß der Geist der versunkenen Habsburgermonarchie bis heute in der österreichischen Literatur fortwirke und als gedanklich-poetische Vorlage einer rückwärtsgewandten Utopie fungiere, auf dem die ästhetische Provinz gedeihe. Deren philosophischen Hintergrund sieht er in der Schule des Positivismus, Empiriekritizismus und in der Sprachschule Wittgensteins. Die erkenntnistheoretische Abschirmung gegen die objektive Realität führe zum Verzicht auf historische Initiative. Für Schmidt-Dengler (1982. 349) geht die Progression der österreichischen Literatur im ästhetischen Bereich mit einem Regreß im politischen Bewußtsein einher. Den Verzicht auf direkte Parteinahme deutet er als Ideologie der Ideologiefindlichkeit und damit als konservative Weltsicht. Für Strasser (1986. 110) handelt es sich bei dieser Sicht allerdings um nichts anderes als um das altbekannte Österreichklischee, "wonach der österreichische Mensch grundsätzlich apolitisch sei. Von einer solchen metaphysischen Anlage kann natürlich nicht die Rede sein". Auch für Herzmann (1997. 105ff) ist es ein Klischee der Germanistik, daß die Literatur Österreichs im Gegensatz zu der Deutschlands unpolitisch und verspielt sei - ein Klischee, das außerdem von einem viel zu engen Begriff des Politischen ausgehe. Er führt historische Ursachen - wie Eingriffe der Zensur - dafür an, daß Auseinandersetzungen in Österreich oft indirekter erfolgten. Der politische Charakter österreichischer Kultur sei von der deutschen Literaturwissenschaft nicht immer wahrgenommen worden, da diese wenig vertraut mit Verfahren sei, mit denen die Zensur unterlaufen werden konnte. Diese indirekten Verfahren wertet er als die Folge der autoritären politischen Strukturen, die im Habsburgerreich herrschten.

Auch Nyssen (1987. 162) geht von der Tradition einer politisch engagierten österreichischen Literatur aus, in der sie die Texte Jelineks verortet. Sie würdigt die böse Komik und die kasperlhafte Puppenartigkeit Jelinekscher Figuren, "die mit Johann Nestroy, Ödön von Horváth, Karl Kraus, den Kabarettisten Helmut Qualtinger und Georg Kreisler ihre positive, österreichische Tradition" habe. Auch

im Klappentext des Romans *Die Ausgesperrten* (1980) wird Jelinek in die Tradition der radikalen Wiener Gesellschaftssatire gestellt, in die sie sich in *Ein Brief* selbst setzt. Hier rechnet sie mit einem Kunstbetrieb ab, der sie immer wieder gezwungen habe, mit ihren Dramen ins Ausland zu gehen. Sie kritisiert den Umgang mit politisch engagierter Literatur überhaupt und die Tendenz, Künstlern mit Geld und Preisen den Mund zu stopfen. In *Ein Brief* (1981. 86f) zitiert sie Karl Kraus “so ungefähr: daß nämlich in Deutschland den Aufsässigen sofort der Maulkorb verpaßt wird, während man in Österreich in der Gummizelle schreien darf, so viel man will.” Die “verbreitete Legende von der halbwegs harmonischen Sozialpartnerschaft” (Hirte. 1991. 130f), d.h. das auf den ersten Blick partnerschaftliche Verhältnis von Kunst und Staat wird in den Texten von Michael Scharang, Franz Innerhofer, Daniel Wolfgruber und Elfriede Jelinek widerlegt. Es scheint sich hier in eine grundsätzliche Kollision zu verwandeln. Für Holzinger (1978. 226) zeichnet Michael Scharang, Elfriede Jelinek, Peter Turrini, Helmut Zenker, Heinz R. Unger und Michael Springer “in ihren wesentlichen Arbeiten gemeinsam aus, daß sie den Antagonismus der herrschenden Ordnung anschaulich und konkret thematisieren”. Mit diesen AutorInnen findet wieder kritischer Sozialbefund Eingang in die Literatur. Ein Beispiel dafür sind Scharangs O-Ton-Hörspiele und sein Roman *Charly Traktor* sowie die von Turrini und Pevny gemeinsam verfaßte und verfilmte *Alpensaga*. Die AutorInnen Elfriede Jelinek, Peter Turrini und Michael Scharang lehnen eine Literatur ab, die hauptsächlich Entlastungs- und Ersatzfunktion hat. Trotz ihrer sehr unterschiedlichen ästhetischen Methoden, berufen sie sich aufgrund ihrer literarischen Themen und intentionalen Ansprüche immer wieder aufeinander.<sup>14</sup>

Diethardt (1988. 287) konstatiert spätestens seit 1982/83 vermehrt österreichkritische Äußerungen mit deutlich politischen Verweisen. Dabei laute nicht nur “Nestbeschmutzung”, sondern auch “Schädigung des österreichischen Ansehens (...) der Vorwurf gegen Peter Turrini und Elfriede Jelinek, wenn diese auf die Strukturen in der (wirtschaftlichen) >Skandalrepublik< hinweisen.” Für Melzer (1988. 296) führten drei Ereignisse zu einem Wandel in der internationalen Einschätzung Österreichs und verwandelten das Märchenland in eine Nation der Vergeßlichen: Der Händedruck des österreichischen Verteidigungsministers mit dem Nazi-Kriegsverbrecher Walter Reder, der Skandal um den gesundheitsschädlichen, gepantschten Wein und die Wahl Waldheims zum Bundespräsidenten.<sup>15</sup> Der Ruf Österreichs war nach diesen Ereignissen beschädigt, und die österreichische Literatur nahm dazu Stellung. Die Polemiken über den Zustand des Landes erreichten Österreich allerdings erst über

<sup>14</sup> So bezeichnet z.B. Elfriede Jelinek im Essay *Der Turrini Peter* (1980. 40) das Hauptthema ihres Kollegen als die “Perfidie des Kleinbürgers” und die “subtile Börsartigkeit hinter der Idylle vom Gurkenglaslerl und einem Packerl Germ”. Dies könnte genauso als Beschreibung ihrer eigenen literarischen Arbeit dienen.

<sup>15</sup> Das Zustandekommen der Koalition von ÖVP und FPÖ im Februar 2000 kann als viertes Ereignis gelten. Seit dieser Regierungsbildung sind von Jelinek hauptsächlich resignative Töne zu hören. Sie will, solange die FPÖ in der Regierung sitzt, keines ihrer Stücke mehr in Österreich aufführen lassen. Vgl. E.J.: *Meine Art des Protests* (2000): “Ich kann ihnen also meine Sprache als Objekt des Konsums und auch der Repräsentation (...) nicht länger lassen. Ich muß sie ihnen entziehen, um sie erhalten zu können. (...) Da ich nicht gehen kann, können wenigstens meine Stücke weggehen, um woanders (hoffentlich) irgendwie zu wirken. Anders gesagt: Sie können nur wirken, gerade indem sie weggehen.”

bundesdeutsche Zeitungen wie *Der Spiegel* oder *Die Zeit*. Die österreichische Presse reagierte wiederum mit Empörung.

Michael Scharang erkennt richtig, daß die österreichische Literatur einerseits den internationalen Ruf hat, gesellschaftsfern zu sein, aber andererseits den “Ruhm, hin und wieder wie ein Blitz aus dem Himmel auf die Gesellschaft niederzusausen und ihr donnergrollend die Meinung zu sagen.” Dabei ist laut Scharang (1989. 143) eine neue literarische Gattung entstanden, die “Österreich-Beschimpfung”. Obwohl dieser Autor sein Heimatland nie mit Kritik verschont hat, äußert er doch starke Bedenken gegen diese Art der politischen Literatur. Da in ihr die Kritik am Nachbarland Deutschland stets vermieden werde, erkennt er kolonialistische Züge im literarischen Verhältnis beider Länder. Auch Hirte (1991. 157) sieht die “Gefahr, daß österreichische Autoren als skurrile Bereicherung des bundesdeutschen Marktes gehandelt werden”. Doch in ihrem Heimatland schlägt ihnen große Ablehnung entgegen. Im Interview mit Löffler (1989. 84) meint Elfriede Jelinek: “In Österreich sind die Reaktionen auf meine Arbeit entweder Verachtung, Auslöschung oder Nicht-Wahrnehmung”.

In den Jahren 1985 und 1986 manifestierte sich Jelineks politisches Engagement verstärkt in öffentlichen Auftritten und Stellungnahmen zu aktuellen Themen. Ihre Rede anlässlich der Verleihung des Böll-Preises mit dem Titel *In den Waldheimen und auf den Haidern* Anfang Dezember 1986 bereitete einiges Unbehagen. Die Kritiklosigkeit ihrer Landsleute und deren Anfälligkeit für rechte Ideologie waren hier erneut Thema. Im Rahmen einer Unterschriftenkampagne protestieren 1986 eine Reihe engagierter SchriftstellerInnen gegen die Eröffnung des steirischen Herbstes durch Bundespräsident Waldheim und unterzeichneten die von Elfriede Jelinek und Ulrike Ottinger verfaßte *Grußadresse an Kurt Waldheim* (1986. 44), in der es heißt: “Sie haben ihre Vergangenheit vergessen. Wir würden gerne vergessen, daß sie österreichischer Bundespräsident sind. Wir ersuchen Sie, der Eröffnung des >Steirischen Herbstes< fernzubleiben.” Die innerösterreichische Debatte um Waldheim ging einher mit einer Auseinandersetzung über Österreichs Rolle im Dritten Reich, über Antisemitismus und über die nicht erfolgte Entnazifizierung. Selbst der damals gegenüber tagespolitischen Ereignissen noch eher zurückhaltende Handke erhob seine Stimme gegen Waldheim. Dieser Linksruck in der österreichischen Literatur beschreibt jedoch nicht eine sich im allgemeinen politischen Bewußtsein vollziehende Wende, sondern eilt ihr vielmehr voraus.

## 1.5 Der Feminismus und die ‘Neue Weiblichkeit’

Jelineks Hörspiele stehen nicht nur im Kontext des Marxismus, sondern auch in dem des Feminismus bzw. der Frauenbewegung. Für Lamb-Faffelberger (1992. vii) repräsentiert Jelinek zusammen mit Valie Export die aus der Frauenbewegung heraus entstandene und als Gegenreaktion auf den männlich dominierten Kulturbetrieb entwickelte feministische Avantgarde Österreichs. Bei beiden gehe engagierter

Feminismus Hand in Hand mit innovativer Ästhetik. Darin sei die subversive Tendenz ihrer Werke angelegt.

Die erste Frauenbewegung vor dem zweiten Weltkrieg spaltete sich in die proletarische und die bürgerliche auf. Die proletarische Frauenbewegung hatte keine originär feministischen Konzepte, da die Befreiung der Frau untrennbar in den revolutionären Klassenkampf eingebunden war (vgl. Kapitel 1.3). Dagegen stützte sich die bürgerliche Frauenbewegung in erster Linie auf den Gedanken der ausgleichenden Ergänzung von Mann und Frau: Die angeblich höhere soziale Begabung der Frau, ihre versöhnenden Züge wurden herausgestrichen und von der zweiten Frauenbewegung aufgenommen. Diese entstand in der BRD unter dem Einfluß der StudentInnenbewegung und der außerparlamentarischen Opposition der sechziger Jahre. Frauen organisierten sich in dieser Zeit aufgrund der nicht nur gesamtgesellschaftlich, sondern auch in den eigenen Reihen - z.B. im SDS - beobachteten patriarchalen Strukturen, um für Gleichberechtigung bzw. für Emanzipation zu kämpfen. Sie wollten Weiblichkeit nicht länger mit Mütterlichkeit, sondern mit Sexualität verbunden sehen und auf dieser Basis ein neues Selbstverständnis frei von Fremdbestimmung entwickeln. Es entstanden autonome Frauengruppen und ein neuer Feminismus in der Bundesrepublik.

Im Gegensatz dazu gewann in Österreich der Feminismus nicht diese gesellschaftspolitische Bedeutung, was Lamb-Faffelberger (1992. 18) auf einen tief verankerten Konservatismus im österreichischen Bewußtsein zurückführt. Außerdem war die Frauenbewegung Österreichs im Vergleich zu der Westdeutschlands ohne klares theoretisches Fundament und bar einer Leitfigur wie Alice Schwarzer. Cella (1982. 220f) dagegen schätzt die Situation in Österreich anders ein: Einerseits stimmt sie der Tatsache zu, daß die im Rahmen der Neuen Frauenbewegung entstandene radikalfeministische Position und die mit ihr verbundene Literatur in Österreich kaum Anklang fand. In dieser - in der BRD zunächst dominanten - Position wurde Weiblichkeit (gleichgesetzt mit konkreten Frauen) zur

Hoffnung der Menschheit auf Erlösung. Männlichkeit, gleichgesetzt mit allen konkreten Männern, springt aus dem Bereich des Symbolischen und Imaginären direkt in die reale Kriegsbedrohung über, der Phallus ist die Atomrakete. Betrachtet man die Literatur im österreichischen Raum, so sieht man, (...) daß hier, im Unterschied zur Szene in der BRD, diese Gleichsetzungen nie funktioniert haben. (Schmid-Bortenschläger. 1986. 110)

Allerdings findet Cella die Ursache für die geringe Resonanz dieser Haltung in Österreich darin, daß sich die Frauen dort mehr dem marxistischen als dem feministischen Gedanken verbunden fühlten. Sie sieht die österreichische Neue Frauenbewegung eher an die Position Simone de Beauvoires anknüpfend, was dazu führte, daß bestimmte Tendenzen der neuen Frauenliteratur, gegen die Jelinek immer wieder polemisiert, in Österreich kaum zu beobachten sind.

Dagegen entstand in der BRD eine spezifische Form weiblichen Schreibens mit der Neigung zur Ich-Erzählung, in der das ganz persönliche Leiden der Frau am Patriarchat geschildert wurde, vergleichbar mit der chinesischen Tradition des "speaking bitterness". (Levin. 1986. 435) Ihren Höhepunkt fanden

diese von Veronika Vis (1998. 21f) als ‘populäre Frauenliteratur’ bezeichneten Werke Anfang der achtziger Jahre und sind seitdem wieder rückläufig. Unter dem Schlagwort ‘Neue Weiblichkeit’ wurde ein Schreiben mit dem Körper propagiert, da eben der Kopf im Gegensatz zum Körper männlich sei. Laut Classen/Ruge (1983. 57) handelte es sich hier um eine Literatur mit feministischem Anspruch, die geprägt war durch “ihre ewige Leidensfreude gepaart mit Lachverbot, ihre Kritikfeindlichkeit und die geforderte neue Zärtlichkeit”. Die Literatur von Frauen kreiste “nur noch um den Körper, nur nicht um den Staatskörper.” Ihre Grundlage bildete die letztlich biologistische Annahme, Körperlichkeit sei mit Natur identisch und nicht eine kulturell vermittelte Erfahrung. Schreiben bedeutete hier die getreue Reproduktion einer äußeren Realität, zu der angeblich alle Frauen einen unvoreingenommenen und direkten Zugang hätten. Die Texte waren zum Teil Selbsthilfe für die Autorin, zum Teil Dokument des Kampfes einer Frau für ihre private Selbstbefreiung. Cella (1982. 202ff) faßt die inhaltlichen und formalen Festlegungen dieser sogenannten ‘Neuen Weiblichkeit’ in der Schrift folgendermaßen zusammen:

Weibliche Texte zeigen eine besondere Art der (liebvollen) Nachsicht auf die (kleinen) Dinge (...). Weibliche Texte zeigen eine “Kunst der Entgrenzung”. (...) Weibliche Texte sind stärker “vom Körper bestimmt” (...). Weibliche Texte sind emotional bestimmt, weibliche Autoren verfügen über ein geheimes Sensorium, das es nur unter Frauen gibt, und auch das ist wieder stark vom Körperlichen bestimmt. (...) Weibliche Texte sind subjektiv.

Trotz der Stärke dieser Literatur, die in ihrer Authentizität, ihrer Offenheit und ihrem Engagement liegt und trotz ihrer Berechtigung in der historischen Situation, führte sie oftmals in Sackgassen. Die ‘Neue Weiblichkeit’ als Versuch, die traditionellen Geschlechtszuschreibungen qualitativ umzuwerten, beinhaltet die freiwillige Beschränkung auf bestimmte Bereiche, die einer innovativen Produktion mehr als hinderlich ist. Die Autorinnen entmündigten sich und damit ihre Geschlechtsgenossinnen zum Teil selbst, indem sie Definitionen des Weiblichen anerkannten, die in der Geschichte immer zur Legitimation des Patriarchats verwendet worden waren. Dazu zählt der Rückzug auf die große Mutter Natur, den Körper und in eine mythische, archaische Welt. Veronika Vis (1998. 23) betont, daß die Grenzen dieser neuen Frauenliteratur bereits in ihren Anfängen angelegt waren: Die Autorinnen verzichteten auf unbequeme Weiblichkeitsbilder der Vergangenheit, leisteten so einer neuen Mythenbildung Vorschub und postulierten die Existenz eines vom Männlichen unabhängigen Weiblichen. Dies mündete im Extremfall in eine Zensur weiblicher Kreativität. Denn dieser Ansatz einer weiblichen Ästhetik, die solidarisches Handeln von Frauen und ihr Bewußtsein als Gruppe stärken wollte, barg auch die Gefahr, bestimmte Darstellungsarten auszuschließen und die Geschlechtergrenzen zu verfestigen. Elfriede Jelinek schwamm nicht auf dieser Welle von Literatur mit. Im Interview mit Vansant aus dem Jahr 1985 (4) grenzt sie ihre Art zu schreiben ab:

Der Markt ist sogar ziemlich gierig auf diese neue Selbsterfahrungsliteratur von Frauen, solange sie das eben als selbsterfahrenes oder individualistisch geschildertes Leid begreifen. Sie sind in

dem Augenblick unwillig, wo man versucht, individuelle Erfahrungen auf einen gesellschaftlichen Nenner zu bringen

Jelineks Feminismus ist als politische Haltung zu begreifen, von ihrer marxistischen Orientierung nicht zu trennen und steht einer isolierten weiblichen Emanzipation skeptisch gegenüber. Gross stellt Elfriede Jelinek in seinem Interview (1987a. 10) als politische Feministin “im Bebelschen Sinne” vor, und für Levin (1979. 6 u.11) ist sie die unbestreitbare Repräsentantin der sozialistisch-feministischen Literatur. Daher rühre auch ihr Skeptizismus gegenüber separatistischen feministischen Strategien, wie sie Texte aufweisen, die auf individuelle Befreiung setzen.

Die im Rahmen der Neuen Weiblichkeit entstandene Literatur ist “durch ihren häufigen larmoyanten Charakter, durch die unmittelbare Umsetzung weiblicher Lebenszusammenhänge in Literatur und den daraus resultierenden Mangel an innovatorischen Kunstformen und literarischen Verschlüsselungen” (Caduff. 1991. 27) auch für andere Autorinnen negativ konnotiert. Sie reproduziert das tradierte Rollenverhältnis, wenn die Frau ausschließlich als Opfer der Gesellschaft erscheint, und birgt die Gefahr, daß nur dieser Logik folgende Texte als Ausdruck einer weiblichen Ästhetik anerkannt werden. Den Konsens einer *Versammlung* (1977. 30f) schreibender Frauen in Berlin, bei der Jelineks Position aneckte, beschreibt die Autorin ironisch: “Was von einer Frau kommt ist sowieso gut, wenn Frau einem dabei ständig sagt, daß sie eine solche ist und dabei leidet.” Sie dagegen setze im Gegensatz zur Mehrheit der Tagungsteilnehmerinnen auf “andere ästhetische Methoden, Ausbeutung erfahrbar zu machen. Vielleicht sogar durch die Beugung der Wirklichkeit, was nicht deren Verfälschung bedeuten muß. Abstraktion gilt offenbar als intellektuell und daher entartet”.

Radikalität im Sinne des Ansatzes der Neuen Weiblichkeit bedeutete außerdem, mit dem Text auch die Autorin ganz auszuliefern. Bei der Frau - der angeblich natürlich ungeteilten - wird Biographie und Werk gleichgesetzt. Und da nutzt es nichts, wenn sich feministische Autorinnen wie Jelinek dagegen wenden, denn was “Frau schreibt, ist Frauenliteratur, und was Frauenliteratur ist, das schildert Frauenleben, und deshalb lebt Frau das, was sie schreibt”. (Riedle. 1987/88. 8) Doch die von der Neuen Weiblichkeit propagierte Nähe von Biographie und Werk kann auch als Zeichen dafür gedeutet werden, daß Kunstproduktion von Frauen nach wie vor mehr der Rechtfertigung über das eigene Leben bedarf als die von Männern. Trotz Jelineks Kritik an dieser Vermischung von Leben und Werk geht es ihr keineswegs um eine generelle Absage an eine biographiebezogene Perspektivik. Dies zeigen schon ihre Essays über schreibende Kolleginnen wie Irmgard Keun, Sylvia Plath und Claire Goll. Aber sie betont ihre “Abkehr von einem Verständnis weiblicher Biographie, das das Künstlerinnenleben auf geschlechtliche Aspekte reduziert und es als Biographie der Weiblichkeit für die Werkrezeption bemüht.” (Caduff. 1991. 13)

Aber so ist es natürlich ein Skandal, wenn Frauen behaupten, anstatt zu verstehen, wenn sie sich nicht mäßigen, nicht relativieren, nicht konzentrieren, nicht menschn und “ganz subjektiv” beim “eigenen pathologischen Fall” bleiben können. Wenn sie gemein werden, allgemein

geradezu. (...) Aber ausgerechnet Frauen soll die Seele aufs Papier, der "eigene Fall". (...) Nichts absurder als das! Da hätten sie ja gleich Mütter bleiben können. (Riedle. 1993. 97 u. 101)

Jelineks Texte sind weder autobiographische Leidensgeschichten noch Rückgriffe auf die Natur des weiblichen Körpers, noch Definitionen weiblicher Identität. Die Autorin postuliert keine feministische Literatur als Kunst- oder Stilrichtung, die auf eine weibliche Ästhetik abzielt. Sie begreift, daß die Ablehnung der sogenannten männlichen Denkstrukturen ein Denkverbot hervorbringt, das bis zur Intellektuellenfeindlichkeit führen kann. Jelinek betont, daß die ideelle Aufwertung des Weiblichen in der Realität einen hohen Preis hat und kritisiert jene angeblich spezifisch weibliche Literatur, die an Begriffen wie Subjektivität und Identität festhält. Bezeichnend dafür ist der Titel ihres Interviews mit Honickel (1985) *Ich hab mich nie mit Weiblichkeit identifiziert*.<sup>16</sup> Jelinek nimmt in diesem Zusammenhang durchaus die Rolle einer Cassandra ein, "warning against the so-called 'new-femininity' as a return to biologism." (Levin. 1986. 441) Auf dieser Basis ist auch Jelineks Ablehnung der feministisch-poststrukturalistischen Theoretikerin Hélène Cixous<sup>17</sup> zu verstehen, die sie im Gespräch mit dem Münchner Literaturarbeitskreis (1978. 174) formuliert. Sie moniert am Ansatz Cixous', daß "die Frau jetzt aufgrund ihrer ungeheuren Sensibilität als besonders prädestiniert für kulturelle Leistungen sei", da die Frau schon immer auf ihren Körper und ihre Emotion fixiert wurde. Auch im Interview mit Hermann Sauter (1981. 109) will sie nicht als Vertreterin der Frauenliteratur bezeichnet werden und bezeichnet jene Autorinnen als "klischeehaft", die meinen "daß Frauen überhaupt zur Körpersprache neigen, also ihr Leid, das sie gesellschaftlich erfahren, mit ihrem Körper, mit ihren Gefühlen ausdrücken." Jelineks Kritik an diesem Ansatz von 'Frauenliteratur' bezeugt auch folgende Stelle im Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 109), in der eine Heimatdichterin charakterisiert wird: "Ein Gedicht könnte soeben zu entstehen wünschen. Sie will es hebammenhaft, nach Frauenart, an den Armen ergreifen, damit andere davon ergriffen werden können. (...) Eine schöne weibliche Aufgabe: wie ein Kritiker abfällig schreiben würde."

Jelinek polemisiert gegen jeden Versuch, die Geschichtslosigkeit der Frau über einen Matriarchatskult mit archaischen Bildern überwinden zu wollen, welche oftmals in einer "Natürlichkeit" münden, die nur ein beschönigender Ausdruck für literarische Formlosigkeit sei. Sie bemühe sich zwar immer durch die Autorität, die man ihren Arbeiten beimißt, "für die Sache der Frau zu kämpfen. Aber nicht auf diese Feministinnen-Art, diese Hexenkopierung, diese irrationale Art". (Int. Presber. 1988. 126) Die Autorin hütet sich vor dieser Gewalt des Positiven. Statt dessen sucht sie eine Ästhetik der Wut, wie sie es im Interview mit Riki Winter andeutet (1991. 14f), denn für eine Frau sei schon das Schreiben ein

<sup>16</sup> Im Interview mit Agnes Hüfner (1986. 94) gibt Elfriede Jelinek eine kleine Anekdote preis, die sehr gut in diesen Zusammenhang paßt: Aufgrund ihrer Leidenschaft für das Schminken wurde sie schon auf Lesungen von jungen Feministinnen beschimpft.

gewalttätiger Akt, weil das weibliche Subjekt kein sprechendes sei. "Wenn sie es doch tut, so ist das eine Überschreitung, eine Art aggressiver Akt. Mich wundert, daß die Frauenliteratur nicht gewalttätiger ist." Obwohl sie fern davon sei, "einem Menstruationsmythos zu unterliegen", wünscht sie sich doch eine Frauenliteratur, aus der "mehr das Blut herausspritzt" und gesteht gleichzeitig der Frau diese Erdhaftigkeit zu, "dieses Am-Boden-festgenagelt-Sein der weiblichen Existenz und diese große Mühe, sich vom Boden abzuheben". (Int. Bandhauer. 1990. 9) Doch die Gründe dafür sucht sie eben in gesellschaftlichen, politisch-ökonomischen und diskursiven Strukturen. Die Kritik beschreibt aber dann - entsprechend dem dualistischen Denken, was nicht typisch weiblich ist, muß typisch männlich sein - Jelineks ästhetischen Ansatz als typisch männlichen. Löffler (1989. 84) charakterisiert Jelineks Stil als "sehr phallisch - hart, zotig, zynisch, sozusagen 'männlich'." Es ist schade, daß die Ablehnung einer larmoyanten Schreibweise und ein aggressiver Stil sofort diese Zuweisung provoziert. Friedl (1990. 42) wirft der Autorin im Interview so zu Recht vor, ihre ästhetische Methode selbst als unweiblich beschrieben zu haben. Jelinek rechtfertigt sich damit, sie habe "das ironisch gemeint." Denn falls sich erlittene Frustrationen in Aggressionen umwandeln, müßten Frauen geradezu dafür prädestiniert sein, "böartige Literatur zu machen." Insofern sei ihre "Literatur eine ganz typische Frauenliteratur".

Thomas Rothschild (1994. 5) vergleicht *Die Liebhaberinnen* von Elfriede Jelinek mit Verena Stefans *Häutungen* und arbeitet dabei die grundlegenden Unterschiede zwischen dem Werk Jelineks und der Neuen Weiblichkeit sehr gut heraus: Jelinek spricht nicht von sich, sondern stellt das Personal der Unter- und Mittelschicht ins Zentrum ihres Werkes. Sie demonstriert Varianten der Ausbeutung der Frau, anstatt Mittelschichtserfahrungen zu verabsolutieren. Während im feministisch-literarischen Mainstream die Frau nur und immer Opfer ist, wird sie bei Jelinek auch Komplizin der unterdrückenden Männer.<sup>17</sup> Im Artikel *Frauenkultur und Frauenbewegung* (1978. 9), einem völlig unbeachteten und auch in Bibliographien meist nicht erwähnten Text, faßt Jelinek ihren Standpunkt zusammen: Nach Ansicht der Autorin nutzen viele sich durchaus als Feministinnen verstehende Autorinnen nur die "Spielwiesen, wo die Frauen in umzäunten Gehegen ihre große Klage, zu der sie leider nur allzuviel Berechtigung haben, zu den bewundernd am Zaun stehenden Kameradinnen loslassen. Die Männer tolerieren das Ganze im übrigen ähnlich wie Kurse in Blumenstecken, rhythmischer Gymnastik oder Basteln für Mütter." Jelinek zeichnet in diesem äußerst polemischen Text die Figuren nach,

welche die Frauen auf der Kunsteisbahn so vor sich hinzeichnen, wobei sie unter den wohlwollenden Augen der Punktrichter (männlich) bzw. der Kritiker (männlich) auch ab und zu ordentlich hinfliegen. (...) Was sich seit Jahrhunderten in der Kunst wie im Leben abspielt, nämlich die Reduzierung der Frau auf ihren Körper, auf ihre Körperlichkeit, ihre Emotionalität

<sup>17</sup> Hélène Cixous geht von einer direkten Auswirkung weiblicher Körperlichkeit auf die weibliche Sprache aus. So könne die Frau ohne den Umweg über die gesellschaftlich tradierte patriarchale Symbolik Wirklichkeit abbilden. (vgl. dazu auch Vis. 1998. 111-124 und Kapitel 1.7 dieser Arbeit)

<sup>18</sup> Allerdings läuft der Artikel von Rothschild darauf hinaus, Jelinek sei nun ideologisch bei den *Häutungen* angelangt. Sein Lob des Frühwerks ist die Basis der Kritik des Spätwerks, dem er den gesellschaftskritischen Ansatz abspricht.



und sonst nichts, das spielt sich bei den großen Gefühlsfachfrauen wie Hélène Cixous oder Monique Wittig in der Literatur ab, bei Verena Stefan und ihren übrigens ungeheuer erfolgreichen “Häutungen”, (...) bei der Blut- und Bodenromantik der Karin Struck und der Mittelstandsjammerei der ebenfalls Bestseller-Autorin Brigitte Schwaiger.

## 1.6 Die Mediendiskussion ab den frühen siebziger Jahren

Schon relativ früh hat Aldous Huxley erkannt, daß ein Terrorregime im großen und ganzen weniger gut funktioniert als ein Regime, das seine Interessen durch die gewaltlose Manipulation der Umwelt, Gedanken und Gefühle einzelner Männer, Frauen und Kinder durchsetzt. Für diese Manipulation wurde ab Ende der sechziger Jahre in der vor allem auf soziologischer Ebene geführten Diskussion die Bewußtseinsindustrie, Programmindustrie, Kulturindustrie bzw. Illusionsindustrie verantwortlich gemacht. Diese Auseinandersetzung fand auch Eingang in die Literatur und durchzieht das literarische Werk Elfriede Jelineks, ergänzt durch ihre theoretischen Texte zum Thema Medien. Sie lehnt sich in ihrer Analyse der Massenmedien stark an die Kritik der Frankfurter Schule an Massenkultur und -medien an. Diese kulturpessimistische Position sah in der vom Bundesverfassungsgericht verordneten ‘Vielfalt’ für Massenmedien vielmehr die Horrorvision einer vollendeten Massenkommunikation zwischen Führern und Geführten voraus, wenn allgemeine Marktgesetze der kapitalistischen Gesellschaft auch für die Sparte der Bewußtseinsindustrie unabänderlich gelten. Nach Adorno schaffen die Medien als verschleierte Herrschaftsinstrumente der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft einen universalen ‘Verblendungszusammenhang’. Die Kulturindustrie diene als Instrument der Beherrschung, rechtfertige sich aber über ihre ordnende Funktion in der angeblich so chaotischen Welt. Sie legitimiere eine Kultur, die gänzlich auf der Ware aufbaut. Die KritikerInnen der Medien sahen im angeblichen Interesse der öffentlichen Institutionen, alles erklärbarer und konsumierbarer zu machen, nichts als Vertuschung. Die von der Bewußtseinsindustrie verteidigte Ordnung ist laut Adorno (1967. 69f) nur eine des status quo, und ihr kategorischer Imperativ laute: “du sollst dich fügen, ohne Angabe worein.” Fügen sollen sich die Massen in das, was ohnehin ist und was alle ohnehin denken. “Anpassung tritt kraft der Kulturindustrie anstelle von Bewußtsein.” Denn nie werde die Ordnung mit dem, was sie zu sein beansprucht, und den realen Interessen der Menschen konfrontiert. “Ordnung aber ist nicht an sich ein Gutes.” Es werde jenes Wohlgefühl einer geordneten Welt geschaffen und gleichzeitig die Masse um das Glück betrogen, das ihr vorgeschwindelt wird. Damit ist nach Adorno das Resultat der Kulturindustrie Anti-Aufklärung und die Schaffung unbewußter, unselbständiger Individuen. In der *Dialektik der Aufklärung* (1981. 166f) unterstreichen Horkheimer/ Adorno noch einmal diese gesellschaftsstabilisierende Funktion der Kulturindustrie. Je fester deren Position werde,

um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen (...). Vergnügtsein heißt Einverständnis. (...) Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat.

Pressefreiheit ist folglich nichts als die Freiheit von einigen Privilegierten, ihre Meinung zu verbreiten. Angesichts der ökonomischen Orientierung des Fernsehens, euphemistisch auch "Homogenisierung" genannt, stellt sich die Frage, ob dies nicht eine neue, besonders geschickte Form des Imperialismus unter dem Deckmantel des free flow of information ist: "Wie aber, wenn dieser ideologiebefrachtete Freiheitsbegriff (...) nicht die pluralistische Freiheit vieler auch untereinander gegensätzlicher Meinungen träge, sondern die sich als Freiheit ausgebende geballte Marktherrschaft der kommerziell Stärksten", fragt sich Sieger (1985. 165). Deren Meinungsmonopol verspricht uneingeschränkten Spielraum für die Manipulation der Bevölkerung. Im Gespräch mit dem Münchner Literaturarbeitskreis (1978. 180) äußert sich Jelinek zu diesem Thema sehr anschaulich: "Ich meine, wenn man Leuten zehn Jahre Rothenberger-Shows vorspielt, dann wollen sie im elften Jahr auch nix anderes mehr sehen. Das ist diese scheindemokratische Nachfrage, wo sich die Medienleute wirklich mit ungeheurem Zynismus drüber wegsetzen." Das Vorhandensein einer parteilichen Vermittlungsinstanz nimmt im Bewußtsein der MedienkonsumentInnen keinen Raum ein, denn die herrschenden Interessen setzen sich in den Anstalten nicht direkt in dem Sinne durch, daß etwa der Bundesverband der Deutschen Industrie in den Anstalten wesentlich größere Einflußmöglichkeiten hätte als andere Verbände oder gar direkt einwirken könnte.

Vielmehr werden Herrschaftsinteressen, die die Produktionsbereiche außerhalb der öffentlich-rechtlichen Anstalten bestimmen, wirksam, indem die öffentlich-rechtliche Struktur der Anstalten (...) einen Selektionsmechanismus herstellt, über den sich lebendige Impulse, die von unten nach oben der Anstalt zuwachsen, nur schwer konstituieren, die Akkumulation abstrakter Organisation aber leichtfällt. Das Resultat dieser Selektion läßt das Fernsehen dann als Abbild herrschender Verhältnisse erscheinen. (Negt/Kluge. 1972. 203f)

Die Gewaltsamkeit, die vom Schein der Bewußtseinsindustrie als ganzer ausgeht, ist in den Medienkonzernen nicht so leicht zu lokalisieren wie z.B. bei der Bildzeitung. Negt/Kluge (1972. 171) zitieren einen Diskussionsbeitrag von Walter Schmiedling, dem Intendanten der Berliner Festspiele, der die Tendenz zur reinen Unterhaltung gepaart mit der Verlagerung von Konflikten ins Private und zur Propagierung des unpolitischen Menschen beklagt. Jelinek nimmt in ihren Hörspielen seine Kritik an jenen Serien auf, in denen sich die Leute "über alles und jedes Thema unterhalten, in denen aber sämtliche außen-, innenpolitischen, sozialpolitischen Konflikte überhaupt nicht vorkommen". Schmiedling erinnert sich "mit einigem Grausen" an eine Sendereihe, in der die Figur des Herrn Hesselbach in irgendeiner Kleinstadt Stadtrat geworden war:

Die ganze Serie spielte in einer deutschen Kleinstadt. Aber von Politik kam in dieser Kleinstadt überhaupt nichts vor. Dort spielte sich kein Wahlkampf ab, dort gab es überhaupt keine Partei, dort gab es nur freiwillige Bürgervereinigungen. Diese verlogenen und reaktionären Leitbilder

müssen doch etwas damit zu tun haben, daß im deutschen Fernsehen die Fiktion erwachsen ist, es gäbe so etwas wie Unterhaltung, und zwar pure Unterhaltung.

Neil Postmans Kernthese in *Wir amüsieren uns zu Tode* (1985) lautet, daß nach und nach alle Teile des öffentlichen Lebens den Gesetzen des Showbusiness unterworfen werden. Das Kernproblem der daraus resultierenden, nur auf Bildern basierenden Kultur besteht nicht nur in den Unterhaltungssendungen selbst, sondern auch in der Tatsache, daß fast alle Themen in den elektronischen Medien als Unterhaltung präsentiert werden. Es regiert das Postulat des Unpolitisch-Unterhaltsamen, wenn Nachrichtensendungen nur zu 16% politische Berichterstattung enthalten, um den Rest aus den Sparten 'news-shows' und 'human interest' auszufüllen. (Piper. 1985. 24) Diese Form der Authentizität erweist sich bei genauer Betrachtung als völlig sinnentleert. In einer Welt, in der "Weathertainer" den Wetterbericht ersetzen und der jegliche historische Dimension fehlt, wird die reale Lebenswelt zunehmend durch die Welt der Bilder ersetzt. Die mediale Weltsimulation schafft eine (Vor-)Macht der Bilder vor aller Erfahrung, eine zweite Wirklichkeit, in der Realität und Fiktion immer mehr verschwimmen. Der Wirklichkeitsverlust hat eine weitere Ursache im Überflußangebot an Information bzw. an Stimuli. Alexander Kluge (1985. 99) vergleicht dies mit dem Versuch, mit einer Straßenkarte von London den Harz zu durchwandern. Dieses Konzept einer Superrealität, das sich in den Sehgewohnheiten der Menschen befestigt, wertet unvermittelte Erfahrung ab.

Da eine Vermehrung der Programmangebote nicht unbedingt zu einer Vermehrung der Programminhalte führt, warnt Ferdinand Sieger (1985. 130) vor dem drohenden "Einheitsbrei emotionalisierender Kommunikation". Daß diese Furcht durchaus berechtigt ist, wird nach Betrachtung der gemeinsamen Eigenschaften erfolgreicher Fernsehserien deutlich: Diese sind meist ohne aktuelle Bezüge, für ein internationales Publikum, ecken nicht an und verzichten auf Kontroversen. Lebensfähig ist nur noch völlig standardisierte und daher international absetzbare Programmware. Die versprochene Vielfalt sich voneinander abhebender Programme entpuppte sich in ihrer Mehrheit als eine "Vielzahl von Zapfstellen", aus denen uns der "kaum mehr zu würzende Unterhaltungs-Einheitsbrei verzapft wird." (Sieger. 1985. 161) So kritisiert Jelinek in der *Umfrage* zum Thema 'Heimat' (1978. 199)

die unglaubliche uniformiertheit und provinzialität des größten teils der presse, (...) eigentlich das nichtvorhandensein einer kritischen öffentlichkeit überhaupt: (...) außerdem die uniformiertheit der verantwortlichen in den massenmedien (...). die situation im medium fernsehen zum beispiel ist die, daß man von vornherein jeden widerspruch, von welcher seite auch immer, abblocken möchte, daß man kaum einmal etwas riskiert.

Gerechtfertigt wird diese Verflachung mit dem Bedürfnis der ZuschauerInnen nach reiner Entspannung im Anschluß an einen harten Arbeitstag. Aber die Tendenz zur reinen Unterhaltung über Mitgefühl mit ausgelaugten Menschen zu begründen, ist wohl mehr als fragwürdig, führt diese doch tendenziell zur Zerstörung der Wahrnehmungsfähigkeit, zu Isolation und Intelligenzregression. Diesen kollektiven Infantilismus thematisiert Jelinek auch in ihren Hörspielen. Für seine reale Existenz sei hier ein Beispiele aus

den USA, an deren Fernsehprogramm sich das deutsche zunehmend angleicht, angeführt: Erwachsene und Kinder haben dort die gleichen Lieblingssendungen. Daraus läßt sich schlußfolgern, daß für das Verständnis fast des gesamten Programms die Wahrnehmungsfähigkeit eines achtjährigen Kindes ausreicht. (vgl. Piper. 1985. 12)

Ein mögliche, negative Folge des medialen Nebels, die in die Zeichnung von Jelineks Personal eingeht und in vielen Hörspielen thematisiert wird, formuliert Günter Gaus (1985. 35), wenn er meint, "in dem Maße, in dem das Fernsehen unser Bewußtsein und unsere politische Kommunikation verändert, nehmen wir diese Veränderungen auch schon mehrheitlich nicht mehr wahr." Das Medium bewirkt einen Bewußtseinsschwund auf Massenbasis: Wirklichkeitssurrogate ersetzen Welterfahrung. Die ZuschauerInnen meinen an Ereignissen direkt teilzunehmen. Dieses Gefühl kennen sie in der Arbeit und auch in der Freizeit kaum mehr. Der Bildschirm täuscht Geschichte vor. Das fremdfabrizierte Bild wird mit dem eigenen verwechselt, das man sich früher mühsam selbst machen mußte. Alexander Kluge (1985. 99) erklärt dies, indem er die Begriffe Eigenerfahrung und enteignete Erfahrung gegeneinander setzt: "Wird meine Erfahrung enteignet, dies geschieht aber durch einen gütigen Herrn, so werde ich zwar unmündig, bin aber behütet. Alle Formen der Selbstbestimmung sind demgegenüber anstrengend, wenig unterhaltend." Elfriede Jelineks Theorie der Elternrolle des Fernsehens, das sowohl männliche Autorität als auch mütterliches Verständnis vereint und so eine Über-Ich Funktion erhält, hat hier ihre medientheoretische Basis.

Zu dieser Diskussion über die Funktion der elektronischen Massenmedien liefert die Autorin theoretische wie literarische Beiträge. Ihre Konsequenz aus der Diskussion um einen totalen Manipulationszusammenhang ist der Ideologieverdacht gegenüber jedem massenmedialen Erzeugnis von der Werbeanzeige bis zum Fernsehkrimi als verschleiertem und verschleiern dem Herrschaftsinstrument. Während ihr österreichischer Kollege Michael Scharang Ende der sechziger Jahre zur Besetzung der Fernsehanstalten aufruft, entwickelt Elfriede Jelinek 1970 - zu einer Zeit, in der sie sich als revolutionäre Schriftstellerin empfindet<sup>19</sup> - die Strategie eines Fernsehprogramms mit dem Titel *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*. In diesem frühen Text und auch in anderen Statements der Autorin zur Mediendiskussion greift sie auf Theorien zur Wirkung der Medien auf die Gesellschaft des kanadischen Schriftstellers und Wissenschaftlers Herbert Marshall McLuhan zurück. Er thematisiert die monopolistische Nutzung unserer Sinnesorgane und zieht zum Teil apokalyptische Schlußfolgerungen aus den medialen Gegebenheiten, wenn er meint (1968. 14): "Wenn wir einmal unsere Sinne und unser Nervensystem der persönlichen Manipulation jener überlassen haben, die unsere Augen und Ohren pachten und Zinsen daraus zu schlagen versuchen, bleiben uns eigentlich keine Rechte mehr." Jelinek nun fordert in ihrem *konzept* (1970. 130 u. 133) die "durchsetzung und besitzergreifung des bildschirms durch diejenigen die von ihm unterdrückt werden" und ruft das Publikum der Massenmedien zur

---

<sup>19</sup> Elisabeth Spanlang spricht Jelinek auch hier die Glaubwürdigkeit ab, um ihr Konzept der Autorinnenpersonalisierung widerstandslos verfolgen zu können.

Gegenwehr auf: "lasst euch nicht vordiktieren was ihr seht lernt es lieber selbst: das durchbrechen der vorstellungs klischees und zwangsassoziationen das hervorrufen von völlig neuen verbindungen (...) das ist nämlich EUER EIGENER INNEN RAUM leute den sie gekauft haben und nun vollkotzen!" Das Fernsehen erscheint in diesem Text Jelineks als Institution zur Erzeugung von deformierten und desorientierten Individuen. Diese sollen endlich auf diese Zwangsbeeinflussung etwas erwidern. Durch die Nichtübereinstimmung von Bild und Ton will Jelineks *konzept* das Ausmaß der Gewöhnung sichtbar machen und die Gehirne entrümpeln. Sie möchte das passive Publikum aktivieren<sup>20</sup> und auf diesem Weg eine allgemeine Bewußtseinsänderung einleiten.

Doch Jelineks Teilnahme an der Diskussion um die modernen Medien manifestiert sich nicht nur darin, daß sie auf die Steuerung des Unterbewußten hinweist und diese mit aller Vehemenz kritisiert. Ihr geht es daneben auch um etwas besser Faßbares, nämlich um die erschreckend geradlinige Entwicklung im Kulturbetrieb, in welchem nie eine Entnazifizierung erfolgte, d.h. um Strukturen, die die Kultur-, Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie der Nazis

in Sprache und Aussage ihrer Werke gehabt hat. Und deren Fortleben in der Kulturindustrie der fünfziger Jahre, im Kitsch der Heimatfilme, also sozusagen von der "Volkheit" zum Heimatfilm und dann zur "Schwarzwaldklinik" und ähnlichen Kitsch- und Verdummungsserien der achtziger Jahre. (Int. szz. 1986. 19)

## 1.7 Der Dekonstruktivismus

Die Basis des von Frankreich ausgehenden Dekonstruktivismus, der auch als Poststrukturalismus, Neostrukturalismus oder als Dekonstruktion bezeichnet wird, ist die Weiterentwicklung und radikale Infragestellung des Strukturalismus. Der Begriff Dekonstruktivismus entstand im Anschluß an die Schriften des französischen Philosophen Derrida (*Grammatologie, Die Schrift und die Differenz*). Der nun folgende Überblick soll für das Verständnis des Kapitels zu den intertextuellen Aspekten der Hörspiele (2.4.2) hilfreich sein.

Im Strukturalismus werden literarische Texte als synchrone Systeme von Zeichen betrachtet, die aus einem materiellen Zeichenträger (Signifikant) und einer Bedeutung (Signifikat) zusammengesetzt sind. Diese werden als in sich geschlossene, kohärente Strukturen verstanden, innerhalb derer die Relation der einzelnen Teile von sinngebender Funktion ist. Der Textsinn wird über möglichst binäre Oppositionen und in hierarchischer Form ermittelt. Der Poststrukturalismus dagegen stellt diese Beziehung von Zeichenträger und Bedeutung in Frage, indem er die Eigenständigkeit des Signifikanten annimmt. Für Derrida ist Bedeutung nie ganz durch den Signifikanten repräsentiert und damit nie ganz anwesend.

---

<sup>20</sup> Vorbild für Jelineks Konzept ist auch Brechts Forderung von 1932 (vgl. *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. 1992. Bd.21.), den Rundfunk von einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln, der nicht nur aussenden, sondern auch empfangen kann und die Möglichkeit bietet, die HörerInnen auch zu SprecherInnen zu machen.

Daraus ergibt sich eine grundsätzliche Offenheit des Signifikationsprozesses, denn selbst im einfachsten Signifikationsakt wird nie eindeutig auf ein Objekt referiert,

sondern wir finden immer nur Spuren von Referenz und ein Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit. Was wir in Texten lediglich wahrnehmen können, ist ein System von Differenzen (*différence*), die niemals auf Bedeutung selbst zielen, sondern eine solche endlos aufschieben (*différance*). (Ecker. 1985. 10f)

Denken in Begriffen heißt jedoch immer identifizieren. Im Gegensatz dazu bedeutet die Differenz denken, nicht identifizieren, d.h. das Andere und das Verschiedene nicht auf das Gleichartige zurückführen. Sowohl das Kunstwerk als auch der philosophische Text sind so Grundlagen immer neuer Interpretationen. Ein bestimmter, eindeutig erfaßbarer Sinn wird nicht anerkannt.

Derridas neue Praxis des Schreibens besteht zunächst in der Kritik und Transformation von Texten aus der europäischen Philosophie. Er setzt an deren Rand Kommentare und bringt zwischen den Zeilen Bemerkungen an. Durch Derridas strategische Eingriffe in Texte wie Einklammerungen und Verschiebungen in der Syntax geraten überkommene Sinnzusammenhänge in die Schwebe, ohne daß neue an ihre Stelle treten. Außerdem führt die Auswahl und Anordnung von Zitaten, auf die er sich bezieht, zu Verschiebungen und kritischen Denkbewegungen. Es geht Derrida u.a. darum, unbewußte Voraussetzungen sichtbar zu machen, d.h. "den 'blinden Fleck' im Auge des Autors aufspüren, den Punkt von dem dieser aus sieht, und den er gerade deshalb nicht selbst sehen kann." (Kimmerle. 1988. 17) Die Perspektive bestimmt den Gegenstand, um den es geht. Das Unternehmen der Dekonstruktion ist geprägt vom absichtlichen "nicht Verstehen" und vom ständigen Wechsel des Blickwinkels, um die erneute Verabsolutierung einer Perspektive zu vermeiden. Ziel ist es, die Struktur von Texten und deren Zusammenhang mit anderen zu erfassen, so daß verborgene Gehalte und Intentionen zu Tage treten. Bedeutung konstituiert sich durch Vergleiche mit früheren oder möglichen Bedeutungen. Wegen Derridas Abwendung von der Dialektik versucht er nicht, diese erneut zu einer Einheit zusammenzunehmen. Sein Verfahren findet nie ein Ende, denn für einen angenommenen, aber nie wirklich existenten Ursprung werden immer neue Supplemente gesucht. (Kimmerle. 1988. 45) Im Gegensatz dazu war das "ad unum vertere" die vorherrschende Praxis der europäischen Metaphysik. Vom Augenblick an, wo man aber "ein Buch im Buch lesen kann, einen Ursprung im Ursprung, ein Zentrum im Zentrum, beginnt der Abgrund, der Un-grund der unendlichen Vervielfältigung. Das Andere ist im Selben." (Derrida. 1972. 446) Es entsteht ein Gewebe aus Spuren, eine Fülle von Deutungsansätzen, Kritikpunkten und Verschiebungsstrategien. Differenz ist ein "Spiel, das die Sprache sein läßt und zugleich das Sprechen von der Sprache abhängig macht". (Kimmerle. 1988. 80) Auf diese Weise arbeitet Derrida am Auflösungsprozeß von traditionellen Bedeutungen. Der Text wird als Netz von Differenzen und Spiel von Spuren verstanden. Schreiben in literarischer, philosophischer und literaturwissenschaftlicher Form heißt damit nicht mehr, Zeichen für feststehende Bedeutungen geben, sondern Spuren hinterlassen, die auf etwas verweisen, das selbst wieder verweisend ist. Es entsteht ein dynamischer Zusammenhang.

Da der Text über seine Grenzen hinausdeutet, kann er nur im Zusammenwirken mit anderen Texten verstanden werden. Dieses Konzept der Dialogizität und Intertextualität will mehr sein als nur Quellen- und Einflußforschung. Der Text wird verstanden als Mosaik aus Zitaten, als Transformation anderer Texte und verschiedener Diskurse, als vom Autor unabhängig unendlich produktiv. Der Ansatz birgt das Verfahren der Intertextualität, das vor allem Kristeva in *Semeiotikè* (1969) weiterführt. Dort betont sie, daß jeder literarische Text andere Texte absorbiert,

er erscheint als “réminiscence” oder als “sommation” dieser anderen Texte. Die “réminiscence” bewirkt, daß der andere Text absorbiert wird; die “sommation” (...) bedeutet, daß er transformiert wird, d.h. daß er als anderer Text aufgenommen, von neuem behandelt (repris) und aus seinen Grenzen herausgelöst (désarticulé) wird. (Caduff. 1991. 117f)

Für Derrida gehören Politik und Philosophie wie im antiken Griechenland notwendig zusammen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Einschätzung der Schrift, die er gegenüber der gesprochenen Sprache rehabilitieren will. Die in der Tradition des metaphysischen Denkens verankerte Idealisierung der Stimme habe zur Vernachlässigung des Schriftzeichens geführt. In Hegels Semiologie steht das gesprochene Wort dem Geist näher und somit höher als das schriftliche Zeichen, das nur Ersatz ist. Doch Derrida interpretiert die Sprache nicht mehr zeichentheoretisch. An die Stelle einer ursprünglichen Bedeutung, von der die anderen abgeleitet werden können, rücken sich im Spiel der Differenz verändernde Bedeutungen. Derrida kritisiert aber nicht nur diesen Phonozentrismus der Metaphysik, sondern auch dessen Logozentrismus. Dabei fokussiert er Hegels Panlogismus, der die Vernunft als das sich denkende Denken in den Mittelpunkt stellt. Das Zusammenwirken von Phono- und Logozentrismus führte nach dem Denken der Differenz zum heutigen Ethnozentrismus, wie er z.B. die Anthropologie prägt. Derrida dagegen nimmt für alle Kulturen das Vorhandensein von Schrift an und setzt damit die Materialität der Schrift gegen die Idealität der Sprache. Schrift wird nicht verstanden als repräsentierendes Zeichen, sondern als Spur, die auf etwas in einem Gefüge von Verweisen verweist. Das hierarchische Denken wird so ersetzt durch ein Nebeneinander. (Kimmerle. 1988. 39) Der veränderte Strukturbegriff birgt nicht nur eine Kritik am Phono-, Ethno- und Logozentrismus, sondern auch am Phallozentrismus, der das Weibliche als Teil eines asymmetrischen Machtverhältnisses begreift. Abgelehnt wird das Patriarchat als soziales Pendant des metaphysischen, auf binären Oppositionen fußenden Denkens.

Die dekonstruktive Textpraxis wurde im Rahmen unterschiedlicher Disziplinen rezipiert, wie der Sprachwissenschaft, der Psychologie, der Philosophie, der Ästhetik, der Literaturwissenschaft, der literarischen Praxis und der Geschlechterforschung. Da Derrida die Wichtigkeit stilkritischer Betrachtungsweisen immer wieder betont, entwickelte sich aus seinen Vorgaben die literaturkritische Dekonstruktion weiter. Deren primäres Ziel ist nicht, *die* Interpretation eines Werkes zu finden, *die* Intention des Autors bzw. der Autorin oder die *eine*, dem Text zugrundeliegende Wahrheit. Vielmehr geht es um eine Suche nach dem im Text Verdrängten statt um ein Verständlichmachen des Textes. Es handelt sich um das

Aufzeigen, „aus welch heterogenen und heterologischen Materialien die Systeme, die Texte gewebt sind; das gegenläufige Lesen, das die unvereinbaren Diskurse, Sprechweisen, Logiken ebenso bestimmt wie die Löcher, das Verschwiegene, das Andere der Systeme und Texte.“ (Landwehr. 1989. 24)

Dekonstruktion kann auch als Verfahren literarischer Texte selbst angesehen werden, als entstellendes, entlarvendes Zitieren, als parodistische Nachahmung, als Dekonstruktion der Vorlage (vgl. Szczepaniak. 1998. 38f) . Anja Saupe (1995. 64) nennt als literarische Verfahren die

Kritik an vorherrschenden Diskursen, das Sprachexperiment, die Auflösung des Subjekts, die Selbstthematisierung der Literatur, die Wichtigkeit der Performanz und insbesondere die Einbeziehung des Lesers in den Prozeß der Bedeutungsproduktion und schließlich die Vorherrschaft von Ironie und Parodie und von Schockeffekten durch Tabuthemen.

Das zitierende Echoverfahren sowie das Aufdecken von Widersprüchen durch Nachahmung und Spiel mit dem Vorbild sind maßgebliche Methoden der französischen, feministischen Variante des Dekonstruktivismus. Denn es entspreche „der inneren Vielfältigkeit der Frau, daß sie nur durch wechselnde, in sich doppelbödige Stile schreiben und beschrieben werden kann.“ (Kimmerle. 1988. 63) Die Verbindung von Feminismus und postmoderner Literaturtheorie wird vor allem von französischen Theoretikerinnen verfolgt (vgl. Appelt. 1989. 227ff). Sie knüpfen nicht an der allgemeinen poststrukturalistischen Kritik des abendländischen Denkens an, sondern an den damit verbundenen Implikationen von Machtverhältnissen durch Reduktion und Hierarchisierung. (Ecker. 1985. 9f). Hélène Cixous stößt bei ihrer Untersuchung der abendländischen Philosophie auf endlose Wiederholungen hierarchisierender Binarismen, denen sie ein vielfältigeres und heterogeneres Modell entgegensetzt. Irigaray führt Derridas Kritik am „Phallogozentrismus des abendländischen Denkens sowie seine Strategien, binäre hierarchische Wertsysteme zu unterlaufen, in konsequentem Radikalismus weiter, indem sie die Opposition Mann-Frau ins Zentrum des Erkenntnisinteresses setzt.“ (Caduff. 1991. 111) Sie versucht in *Speculum* (1980) nachzuweisen, daß die Frau von Platon bis Freud stets als Negativ des Mannes definiert wurde, so daß sie nur entweder schweigen oder die männliche Sprache kopieren könne. Beide Theoretikerinnen wollen zeigen, daß Weiblichkeit stets als Mangel, Negativität, Fehlen von Bedeutung, als Irrationalität, Chaos und Dunkelheit, als das Nicht-Seiende definiert wurde. Busch (1984. 119-135) faßt Irigarays Ethik der sexuellen Differenz so zusammen: Da es in den Diskurssystemen bisher keine sexuelle Differenz gibt, ist der Mann das Subjekt aller Diskurse. Der Diskurs grenzt alles aus, was seinen Allgemeingültigkeitsanspruch in Frage stellen könnte, so auch Frauen und Weiblichkeit. Voraussetzungen der sexuellen Differenz wären Intervalle, die in der männlichen Logik keinen Platz haben, da diese nur klassische Dualitäten kennt, die es allerdings nicht wirklich gibt, sondern von der männlichen Ökonomie ständig geschaffen werden. Die Funktion des patriarchalen Diskurses führt Irigaray auf die männliche Anatomie zurück: Da der Penis im Gegensatz zu den weiblichen Schamlippen die Selbstberührung nicht kennt, entsteht der phallogozentrische Diskurs. Von der Anatomie der weiblichen Geschlechtsorgane leitet Irigaray die Möglichkeit ab, daß sich weibliche Sexualität als nicht-



vergesellschaftlichtes Phänomen in der weiblichen Sprache ausdrücke. Einem Archaischen und Eigentlichen kämen so Frauen näher als Männer. Ziel ist die Schaffung eines eigenständigen weiblichen Ortes in der Welt des Diskurses.

Appelt (1989. 9) betont, daß sich dabei die weibliche Rede nicht als Umkehrung einer männlich bestimmten Schrift versteht, sondern als deren Aufhebung, um analoge Ordnungsstrukturen zu vermeiden. Hierarchisierende Oppositionspaare, in denen ein Term den anderen überschreibt, sollen nicht in das 'weibliche Schreiben' hineinverlängert werden. Das Weibliche als Negation des Phallischen ist für die DekonstruktivistInnen eine Art Prototyp einer dezentrierenden, sich immer entziehenden Kraft. Unter dem Stichwort 'den Körper schreiben' entstand ein auf der dekonstruktivistischen Theorie basierendes Literaturkonzept. Dabei sollte jedoch die Biologie nicht Reduktion sein, sondern vielmehr die Möglichkeit bieten, die Reduktion aufzubrechen. Wenn auch biologische Analogiebildung besteht, so gehe "es immer um Vielfalt, das plurale, das Ausweichende, um etwas Anarchisches, das keinen Namen hat und das, was Ich und Person heißt, transzendiert." (Ecker. 1985. 16) Man könnte zwar sagen, diese Definition des Weiblichen sei schon wieder sekundär, dichotom und negativ abgeleitet, doch Ecker (1985. 14) erkennt im neuen Bild von Weiblichkeit "verlockende (und auch unheimliche?) utopische Umkehrungen, die um so mehr anziehen, als sie keine eindeutigen Festlegungen enthalten, sondern das Weibliche als Rätsel enthalten und als unendlich plural erscheinen" lassen.

Die feministische Kritik an diesem Ansatz faßt Busch in *Der metaphorische Schleier des ewig Weiblichen* (1984. 138ff) sehr gut zusammen: Irigaray behandle die Problematik als ethische und vergesse dabei die realen Gegebenheiten, die Tatsache, daß das Geschlechterverhältnis auch ein Machtverhältnis sei. Sie übernehme viel von der uralten Ergänzungsthese (Männer und Frauen als die zwei Hälften der Welt). Über eine biologistische Metaphorik mit positivem Vorzeichen im Sprachgebrauch falle sie wieder auf den alten Mythos Frau herein. Wenn Irigaray Sexualität und Fruchtbarkeit kaum trenne, interpretiere sie Weiblichkeit klassisch, mystifiziere sie und vermeide die Auseinandersetzung mit der Reproduktionsproblematik. Homosexualitätsfeindlichkeit und Fruchtbarkeitskult folgen daraus, so daß die progressiv gemeinte Utopie auch repressive Elemente beinhalte. Irigaray mache in altbekannter Weise nur mit umgekehrtem Vorzeichen die Anatomie für Denk-, Empfindungs-, Sprach- und Seinsweisen der Menschen verantwortlich. Ihre Theorie der Weiblichkeit sei wieder eine normative und biologistische. Weiblichkeit werde an anatomische Details gebunden, Anatomie ist Schicksal. Von Irigaray werden für Busch (1984. 168f) Modelle von Weiblichkeit, (Hetero-) Sexualität, Fruchtbarkeit und Religiosität entworfen, die sich von den herrschenden "nur dadurch unterscheiden, daß andere Schwerpunkte gesetzt werden, als sie der herrschende Diskurs normalerweise setzt". Jede Möglichkeit des Weiblichen bleibe gebunden an die weibliche Genitalität.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Außerdem wurde an diesem französischen, poststrukturalistischen Feminismus - sozusagen von der feministischen Basis - kritisiert, daß er sich nur an Universitäten abspiele und in einer Sprache vorgetragen sei, die Frauen ohne einschlägige wissenschaftliche Vorbildung aus der Diskussion ausschließe.

Trotz dieser Kritik am sich an die Psychoanalyse Lacans anlehenden französischen Feminismus, die Jelinek teilt und in ihre Texte einbaut, übernimmt sie doch Methoden und Theorien dieser Variante der Dekonstruktion in ihren Hörspielen, besonders die Diskussion um die Nichtdarstellbarkeit des weiblichen Begehrens. Heidemann-Nebelin (1994. 252) sieht zwar Parallelen zwischen dem Werk von Elfriede Jelinek und den Schriften von Irigaray und Cixous hinsichtlich der inhaltlichen Einschätzung der dargestellten Konflikte, doch sie weist darauf hin, daß deren Theorien einer weiblichen Schreibweise, die auf einer Neuinterpretation psychoanalytischer Ideen beruhen, das Anliegen Jelineks sehr verkürzen - nicht nur,

weil Jelinek sich von diesen Theorien distanziert hat, sie die Berufung auf den weiblichen Körper ablehnt, sondern vor allem deswegen, weil ihre Texte einer "écriture féminine" (...) entgegenlaufen. (...) Das heißt sie arbeitet eben nicht in einem traditionsleeren Raum (Kristeva), sondern nimmt im Gegenteil bestimmte ästhetische Traditionen sehr ernst.

Dennoch wenden sich Jelineks Texte wie auch die dargestellten Theorien gegen die Festschreibung der symbolischen Ordnung - als die Ordnung der bestehenden kulturellen und politischen Institutionen und Praktiken - durch den herrschenden Diskurs, die auf der phallischen Organisation, auf der 'Logik des Einen' beruhe: "Das Weibliche ist in dieser Ordnung präsent als das Verdrängte; vom einen wird es in der Differenz zu diesem verleugnet und als Defizit markiert. (...) Diese Ordnung konstituiert sich durch den herrschenden Diskurs, so daß sich der Ausschluß des Weiblichen aus der Sprache vollzieht." (Caduff. 1991. 161) Jelineks Hörspiele adaptieren diese Theorie trotz aller Kritik an ihr. Sie tun dies in vielfältiger Weise, z.B. über das Vampirmotiv, die spezifische Verwendung von Metaphern und Assoziationen, die kritische Mimesis des herrschenden Diskurses, die durchgehende Thematisierung der Frau in der Rede der Männerfiguren, den Einsatz von intertextuellen Verweisen.

Im Gegensatz zu dieser, in einem Differenz-Konzept mündenden Adaption der Dekonstruktion bzw. des Poststrukturalismus von Cixous und Irigaray, führt Judith Butler (1991) die Kritik an Identitätskonzepten weiter. Diese amerikanische feministische Dekonstruktion radikalisiert den Gedanken vom Geschlecht als sozialer Konstruktion. Sie untersucht, wie das Wissen über 'Geschlecht' zustande kommt, und stellt nicht nur Grundannahmen über das soziale Geschlecht (gender), sondern auch über das biologische Geschlecht (sex) und darüber, daß es genau zwei Sorten davon gibt, in Frage. Die Basis dieser Argumentation bildet sowohl die Sprechakttheorie von Austin als auch die Diskurstheorie von Foucault. Butler geht davon aus, daß den Menschen ihr Leib nur über Körper-Wissen mittels Sprache und Bedeutung zugänglich ist. Sie spüren ihn entsprechend diesem Wissen und nehmen bestimmte Körperregionen als geschlechtlich relevant wahr. Die Diskurse werden verkörpert und als Wirklichkeit wahrgenommen. Demnach bringt Sprache, bringen Diskurse das hervor, was sie zu benennen wännen - auch die 'Meta-Erzählung' von genau zwei Geschlechtern und von der Geschlechtsidentität. Sie produzieren die heterosexuelle Matrix und deren vermeintliche Naturhaftigkeit. Für Butler gibt es keine

von dieser symbolischen Ordnung unberührte körperliche Materie. Wenn die Repräsentation von 'Frau' ihre Konstruktion ist, steht auch die Frauenbewegung als Identitätsbewegung im Kreuzfeuer der Kritik, da sie über Identitätspolitik das Zweigeschlechtersystem fortschreibt. Die feministische Geschäftsbasis - die klare Unterscheidung von genau zwei Geschlechtern - gerät ins Wanken. Dieser Ansatz führte zu heftigsten Diskussionen um das Für und Wider der Dekonstruktion. Levin (1991. 85f) vergleicht diese Auseinandersetzungen mit der Diskussion um das Werk Jelineks und stößt dabei auf zahlreiche Parallelen: Einerseits kritisierten Jelineks antihumanistischen Prämissen einen auf weibliche Erfahrung setzenden Feminismus als Spielart des Humanismus. Andererseits bemühe sich die Autorin um eine Phantasie und Sprache, die nicht nur auf Identität und binären Oppositionen basiere, biete aber keine Lösungen, sondern nur eine Explosion der Zeichen. Die Betonung liege sowohl bei der Dekonstruktion als auch bei Jelineks Texten auf dem, was nicht ist. Levin deutet auch die Hörspiele als Beispiele dekonstruktiver Erzählkunst. Besonders hier stelle die Autorin den Gegensatz männlich/weiblich in Frage, indem sie den geschlechtlichen Signifikanten (gender) von seinem anatomischen Referenten (sex) trenne und systematisch die Rhetorik des bürgerlichen Humanismus als Verschleierung von Gewalt denunziere. Levin (1991. 86) kommt deshalb zu folgendem Schluß: "If deconstruction offers a method of reading the individual's relation to the system, so Jelinek's metaproject would seem to be offering an inspired opportunity for deconstructive thinking."

## 2 DIE HÖRSPIELE VON ELFRIEDE JELINEK

Die Hörspiele von Elfriede Jelinek aus den Jahren 1972 bis 1992 werden in zwei Gruppen eingeteilt und zwar in jene Texte, zu denen es parallel Arbeiten der Autorin in anderen Genres gibt und in jene, die als autonome Radioprojekte zu werten sind und sich gleichzeitig an trivialen Gattungen orientieren. Die Vorlage bei Jelinek bzw. die triviale Gattungsvorlage wird in der Analyse dem Hörspiel gegenübergestellt. Die Vorgehensweise paßt sich der Beziehung des Hörspiels zum vorausgehenden Text an und erfolgt entweder über den Vergleich des chronologischen Ablaufs oder - wenn z.B. die Abweichungen so groß sind, daß dies kaum machbar ist - durch die Behandlung der übergreifenden Veränderungen.

Die Untersuchung basiert in erster Linie auf dem von der Autorin verfaßten Hörspielskript. Wenn also von Geräuschen die Rede ist, so bezieht sich dies auf die dort vorhandenen Regieanweisungen. Auf deren akustische Umsetzung durch die Realisierung des Hörspielskripts wird außerdem verwiesen.

Nach Einzelanalysen der Hörspiele werden thematische und ästhetische Gemeinsamkeiten des Textkorpus aufgezeigt. Die Kapitel 2.1 und 2.2, in denen jedes Hörspiel für sich behandelt wird, bilden das Skelett, das sich in den übergreifenden Kapiteln 2.3 bis 2.6 mehr und mehr mit Fleisch füllen wird.

### Übersicht über die Hörspiele und literarische Äquivalente in der Chronologie der Erstsending:

- 1972 • *Wien West*
  - *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß*
- 1973 • *Untergang eines Tauchers*
- 1974 • *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern.*
  - *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*
- 1976 • *Die Bienenkönige*
- 1977 • *Portrait einer verfilmten Landschaft* ← Film: *Die Ramsau am Dachstein* (1976)
  - *Acht Folgen Jelka*
- 1978 • *Die Jubilarin* ← Film: *Die Ramsau am Dachstein* (1976)
- 1979 • *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*
  - ← gleichnamiges Drama (1977)
- 1979 • *Die Ausgesperrten* ↔ parallel zum gleichnamigen Roman
- 1982 • *Frauenliebe - Männerleben.* ← Drama: *Clara S.* (1981)
- 1986 • *Erziehung eines Vampirs* ← Drama: *Krankheit oder moderne Frauen* (1984)
- 1991 • *Burgteatta* ← Drama: *Burgtheater* (1982)
- 1992 • *Wolken Heim.* ← gleichnamiges Drama (1988)

## 2.1 Vorlagen bei Jelinek: Veränderungen durch den Gattungswechsel

### 2.1.1 Vorlage Film: *Portrait einer verfilmten Landschaft* und *Die Jubilarin*<sup>22</sup>

Vorläufer dieser beiden Hörspiele ist das Drehbuch von Elfriede Jelinek für einen Film über den steirischen Fremdenverkehrsort Ramshofen am Wetterstein. Die akustische Umsetzung von *Portrait einer verfilmten Landschaft*, von Jelinek mit "Hörstück" betitelt, entstand unter der Regie von Hartmut Kirste und wurde am 1.12.1977 vom Produzenten SDR erstmals gesendet. Daraus wiederum ging das Kurzhörspiel *Die Jubilarin* hervor, das von Dieter Hasselblatt realisiert und 1978 im Bayerischen Rundfunk erstmals ausgestrahlt wurde. Beide Hörspiele thematisieren wie die filmische Vorlage den mit dem Fremdenverkehr zusammenhängenden Strukturwandel einer steirischen Gegend und setzen sich doch von ihr ab. Der Vergleich mit dem Film, der trotz vieler Bemühungen nicht beschafft werden konnte, stützt sich in erster Linie auf Informationen über die Vorlage, die in hohem Maße im Hörspiel selbst enthalten sind.

Für den ORF hatte die Autorin das Drehbuch zum Film *Die Ramsau am Dachstein* verfaßt. Dieser wurde 1976 in der Reihe *Vielgeliebtes Österreich* im ORF gezeigt und löste eine für diese Serie ungewöhnliche Welle positiver wie negativer Reaktionen aus. Die Ramsau liegt in der Steiermark auf einem Plateau am Fuße des Dachstein. Sie war ursprünglich eine rein bäuerliche Gegend, deren ökonomische Struktur sich aber durch das Anwachsen des Fremdenverkehrs grundlegend änderte. Bei einer Einwohnerzahl von rund 2000 verzeichnete diese Streusiedlung zur Zeit der Entstehung des Films bereits 800.000 jährliche Übernachtungen. Der Film *Die Ramsau am Dachstein* beschäftigt sich mit den damit verbundenen sozialen Umbrüchen. Jelinek lieferte das Buch zum Film, der vom Regisseur Claus Homschack produziert wurde und präsentierte die Sendung selbst. Dieser Beitrag stellte aufgrund seiner kritischen Sichtweise eine Ausnahme in der Reihe dar, die in erster Linie heimatkundliche Klischees und Fremdenverkehrsprospekte kopiert. So lobt E.P. die Autorin wie den Regisseur in der *Grazer Wahrheit* vom 23.5.1976 dafür, daß im Film arbeitende Menschen des Fremdenverkehrsortes zu sehen waren, "die sich ein Leben lang plagen, um dann im Alter sich als glücklich zu erklären, weil sie sich nun wenigstens satt essen können, und jene (...), die von früh bis spät in die Nacht sich als Pensionswirte und Gasthofinhaber plagen dürfen." Ähnlich ist das Lob von Ortfried Leeb in der *Grazer Neuen Zeit* vom 23.5.1976. Leeb moniert zwar den monotonen Singsang der Texterin Jelinek, beurteilt aber Regie, Kameraführung und Schnitt durchweg positiv. Richtig begeistert ist er von der Hauptdarstellerin, der 81jährigen Magd Josefa. Selten haben ihn "ehrliche Worte so berührt wie die Geschichte dieser alten

Sennerin, die heute glücklich und zufrieden ist. Und die über eine harte Jugend nicht mehr bitter denkt.” Angesichts solcher Worte ist man geneigt, dem Film doch einige Brisanz abzusprechen, doch steirische Volkspartei-Kreise und Zeitungen hatten schon vor Ansicht des Filmes versucht, ein Kesseltreiben gegen ihn zu entfachen. Wendl berichtet in der Zeitung *Volkswille* vom 30. Mai 1976 von einem “VP-Geschrei” gegen den Film, der als Bericht über eine österreichische Region angekündigt worden war, statt dessen aber ein kritischer Magazinbeitrag über ein Arbeitnehmerschicksal gewesen sei. Doch zufrieden scheint die Autorin mit diesem Film durchaus nicht gewesen zu sein, was ihre beiden aus dem Filmmaterial hervorgegangenen Hörspiele belegen.

Das Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* speist sich aus dem Material, das Elfriede Jelinek zwar zusammengetragen hat, das aber zum größten Teil dem Schnitt zum Opfer fiel, da es den Auftraggebern zu kritisch war. Es bestand aus Interviews mit DorfbewohnerInnen und Stellungnahmen der örtlichen Politiker. Dieser Stoff, aus dem nachträglich *Portrait einer verfilmten Landschaft* entstand, gefiel auch jenen nicht, die im Ort einen guten Schnitt machen. Das Hörspiel dient so als Mittel, ökonomische Zusammenhänge auszusprechen, die für die Reihe *Vielgeliebtes Österreich* zu brisant waren. Basierend auf Erlebnissen und Eindrücken der Magd Josefa wird sowohl die Entwicklung der Gegend und der in ihr lebenden Menschen als auch die des Films im Hörspiel nachvollzogen. In ihrer *Einführung zum Hörspiel*<sup>23</sup> (1990. 1f) stellt Jelinek den Bezug zur Filmvorlage selbst her: Sie habe sich mit ihrem Film über eine “ehemalige bäurische, jetzt Fremdenverkehrs-Hochleistungs-Landschaft (...) damals nicht gerade beliebt gemacht”, ausgehend von der “irrigen Meinung, einen kritischen Beitrag zu diesem Thema leisten zu dürfen (...). Nur: Was eigentlich geplant gewesen war, war ein Fremdenverkehrs-Werbefilm.”

Die Handlung des Hörspiels *Portrait einer verfilmten Landschaft*, die zum Großteil mit der von *Die Jubilarin* übereinstimmt, kann so zusammengefaßt werden: Ein Reporter kommt in den österreichischen Fremdenverkehrsort Ramshofen, um von der Magd Josefa etwas über die gute alte Zeit zu hören. Doch Josefa, die ihr Leben nicht zu einem folkloristischen Bilderbogen umarbeiten lassen will, kennt keine heile Bergwelt von früher. Sie schwankt in ihren Aussagen zum eigenen Leben: Einerseits scheint sie zu wissen, was von ihr als ‘naturverbundener Ureinwohnerin’ erwartet wird, andererseits war ihr Leben nichts als schwere Arbeit. Die Natur hat sie meist als bedrohlich empfunden, und unter althergebrachten Traditionen, die soziale Hierarchien fortschreiben, hat sie in ihrem Leben stets gelitten.

Dazwischen schildern die Bauern, wie sie vor dem Fremdenverkehr die Gemeinde beherrschten und wie sie es jetzt als Hotelbesitzer tun. Immer wieder meldet sich eine Werbestimme, die aufzählt, welche

<sup>22</sup> Diesen beiden Texten widmet diese Untersuchung zwei Kapitel, da sie sowohl einen Vorgänger im Werk Jelineks haben als auch eine triviale Gattung imitieren. Der Bezug zur Gattungsvorlage Heimatroman und Glückwunschkonzert wird separat unter 2.2 behandelt.

<sup>23</sup> Die in dieser Arbeit zitierten Einführungen zu den Hörspielen wurden allesamt für die Jelinek-Hörspielretrospektive des SDR (1989/90) verfaßt und nur einmalig gesendet. Keiner der Texte wurde publiziert oder ist in Bibliographien erwähnt.

Firmen und Konzerne vom Fremdenverkehr profitieren und Interesse an dessen Ausbau haben. In dazwischen geschalteten Passagen kommt außerdem eine Heimatkundlerin und Erbbäuerin zu Wort, die über das Brauchtum berichtet und es für die Touristen konsumierbar aufbereitet. Den Rahmen des Hörspiels bilden die Statements der Autorin und des Redakteurs der Filmvorlage, die ihre Differenzen während der Entstehung des Films im Hörspiel austragen. So fließen sehr unterschiedliche Ebenen und Perspektiven ineinander.

Das Kurzhörspiel *Die Jubilarin* besteht nur aus dem leicht veränderten Interview des Reporters mit Josefa. Die Seitenzahlen beziehen sich deshalb immer auf *Portrait einer verfilmten Landschaft*, außer *Die Jubilarin* wird explizit als Quelle angegeben.

Schon der Titel *Portrait einer verfilmten Landschaft* nimmt zur Vorlage Film Bezug. Das Präfix 'ver' in 'verfilmt' hat den negativen Beigeschmack von 'durch den Film zerstört und verfälscht, durch den Film gelogen'. Dieser Eindruck wird durch die ersten Sätze des Hörspiels bestätigt. Diese spricht die Figur des Redakteurs, die an den tatsächlichen der filmischen Vorlage angelehnt ist. Er wendet sich an die Person der Autorin, die im Film natürlich Elfriede Jelinek war (1):

Wenn ich Ihnen gesagt habe, ich wünsche mir bei diesem Film die naturgetreue Beschreibung einer Landschaft, so habe ich damit nicht einen tendenziösen Bericht gemeint. Wenn ich Ihnen eingangs gesagt habe, ich möchte einen kritischen Film, so habe ich damit nicht einseitige Parteinahme gemeint. Wenn ich Ihnen anfangs gesagt habe, ich erwarte mir eine objektive Schilderung, so habe ich damit nicht etwa gemeint, daß Sie alles so schildern sollen, wie Sie es sehen.

Dann wirft er der Autorin ein Dasein im Elfenbeinturm sowie einen Standpunkt außerhalb der Gemeinschaft der FernsehzuschauerInnen vor und deklariert das von der Autorin zusammengetragene Filmmaterial als unbrauchbar. Die Autorin verteidigt sich nicht. Statt dessen berichtet sie mit sachlicher Stimme und in nüchternen Worten, was es mit dieser Hörspieleröffnung auf sich hat (1f): "Das folgende Material stammt zum größten Teil aus Tonbandaufzeichnungen zu einem Fernseh-Feature über eine ursprünglich bäuerliche Landschaft, die sich im Laufe der Zeit zu einer bekannten Fremdenverkehrsgemeinde gewandelt hat." Zu diesem recherchierten, aber vom Redakteur verworfenen Material gehören manche Interviews mit der Magd Josefa. Doch auch andere Passagen aus Recherchen Jelineks waren dem Redakteur sicher zu brisant. Jelinek läßt die Bauern den Bezug zur filmischen Zensur selbst herstellen (3):

Bauer 4: Wenn der Hitler nicht gekommen wäre, dann ginge es uns

Bauer 2: heute nicht so gut. (...)

Bauer 4: Sie müssen uns recht verstehen, wenn wir das sagen,

Bauer 2: schließlich waren die Bauern damals alle bei den jüdischen Bankiers in der Stadt hoch verschuldet. (...)

Bauer 4: Sie müssen uns verstehn, wenn wir das sagen, schließlich soll dieser Film eine Werbung für unsere herrliche Gegend

Bauer 2: darstellen, welche nicht einfach brach liegenbleiben darf (...).

Ansonsten lügen die Bauern in diesem Hörspiel wie gedruckt, was allerdings erst über die Interviews mit Josefa klar wird. So behaupten sie alle, daß es keine Bergbauern in Randgebieten und überhaupt keine Armut mehr gebe (13), was aber über Josefes Einsatz für diese angeblich nicht mehr vorhandene Spezies als Unwahrheit enttarnt wird.

Die Wieslerin, die als Erbbäuerin und Heimatkundlerin zu den GewinnerInnen des Fremdenverkehrs gehört, beansprucht zusätzlich zu Land und Landschaft auch das Brauchtum für sich und hält es fest in ihrer Hand. Ihre Rede fand sicher Eingang in den Film. Wenn sie allerdings im Hörspiel zu Wort kommt, geschieht eine Umwertung. Sie spricht leiernd, wie angelernt und deckt u.a. durch Versprecher die wahren Strukturen auf (16): “Aufgehört hat sich (...) die Armut, der alte Bauernstolz, die Arbeitslosigkeit, die alten Dienstboten, welche tot sind, im Altersheim oder als Handwerker und Bedienungspersonal weiter ihr Unwesen ... äh leben.” Doch Elfriede Jelineks nach dem Film entstandenes Hörspiel erzählt gerade von der Armut in Ramshofen, die es angeblich nicht mehr gibt, wie die VerwalterInnen der Landschaft immer wieder betonen. Sie läßt die alte Magd Josefa zu Wort kommen und vom Schicksal der ehemaligen Dienstboten erzählen. Diese wurden eben nicht, wie es der Sprecher gerne hören würde, auf dem Hof behalten, wo sie ihr Leben lang treu gedient haben, sondern im Alter wie Vieh an andere Bauern ausgeliehen, Einlieger oder in ein abgelegenes Altersheim abgeschoben. Josefa spült mit 85 Jahren noch immer Geschirr und putzt bei den ehemaligen Bauern, die jetzt Hotelbesitzer sind. Der hochgelobte Fortschritt durch den Fremdenverkehr hat nicht die Armut beseitigt, sondern die Marginalisierung der noch immer Armen fortgeführt. Armut ist nicht mehr so leicht sichtbar. Diese zu vertuschen und die Herren des Berges als Wohltäter erscheinen zu lassen, gelang dem Film wohl weitgehend. Das Hörspiel ist so auch die späte, der Wahrheitsfindung dienende Richtigstellung und vielleicht auch eine kleine Rache von Elfriede Jelinek. Am Ende des Hörspiels kommt die Autorin noch einmal zu Wort. Der Grund dafür, aus dem ursprünglichen Filmmaterial und der Geschichte von dessen Verwendung ein Hörspiel zu machen, wird hier eindeutig offengelegt (33f):

Was Sie soeben gehört haben, fiel ursprünglich, bis auf einige wenige Interviews und Statements, dem Schnitt zum Opfer, wurde vom Redakteur der zuständigen Hauptabteilung nicht abgenommen. Am Tag der Ausstrahlung des Filmes, welcher, wie gesagt, nur in einigen wenigen Punkten mit diesem Hörspiel identisch ist, erschien in der Reisebeilage einer großen Tageszeitung ganz zufällig auch eine breit angelegte Werbekampagne für Ramshofen am Wetterstein. (...) Der örtliche Fremdenverkehrsverein verfügt über ein sehr beachtliches Werbebudget. Der Produzent dieser freien Produktion, gemeint ist der Filmproduzent, ist ein Freund des örtlichen Verkehrsvereins-Geschäftsführers, mit dem er sich eine Schihütte teilt.

Auf der Seite des Produzenten steht auch der Sprecher der Hörspiele *Portrait einer verfilmten Landschaft* und *Die Jubilarin*. Er stellt den Bezug zur Filmvorlage her, indem er vorgibt, vor einer Kamera zu stehen (21f): “Auf dem vergilbten Foto sehe ich, meine Damen und Herren, vielleicht kann



man ja die Kamera hierher, geht's so? Also sehen Sie den Schatz der Josefa (...)."<sup>24</sup> Auch Josefa verhält sich, als ob sie in eine Kamera spräche. Sie tut dies, wenn sie sich für den letzten Bauern ohne Zufahrtsweg einsetzt, was ganz sicher dem Schnitt zum Opfer fiel (25): "derf i des sogn, weil Sie doch vom Fernseh sind (...) Wenn i das recht oft im Fernseh sag, das von dem Zufahrtsweg, dann kriegt er vielleicht einen."

Besonders am Ende des Hörspiels häufen sich die Bezüge zur Filmvorlage. Josefa wird aufgefordert, den Zuschauern ihren Wunsch für den Lebensabend zu offenbaren. Heute darf sie (32) "einmal alles sagen". So berichtet sie von ihrer Angst, daß das Haus, in dem sie ein Zimmer gemietet hat, einer Alpenbar weichen wird und bittet vor der Kamera darum, daß die Fremden Gnade haben mögen und sie bleiben lassen. Demnach erkennt sie zwar teilweise die Strukturen, die ihr Leben zerstört haben, hofft aber, sich mit diesen zu arrangieren, wenn sie nur brav um einen Platz im Alter bittet, anstatt diesen einzufordern. Doch dank der Macht der Bauern, alles wegzureißen, was die schöne Landschaft verschandelt und was zwar authentisch, aber weder idyllisch noch gewinnbringend ist, wird wohl Josefas Haus bald der Alpenbar Platz machen müssen. Dahinter stehen eben doch Mächtigere, auf welche die Werbestimme immer wieder zeigt. Mit (6) "Ich spreche für folgende Personen und Personengruppen, die ihm Hintergrund stehen und ungenannt bleiben möchten", leitet sie lange Aufzählungen ein, die viele Namen von Getränkegroßkonzernen, Bauunternehmen und Banken enthalten. So gelingt es Jelinek in *Portrait einer verfilmten Landschaft* wie auch in dessen Kurzfassung *Die Jubilarin*, erstens den Impetus des Films zu revidieren, zweitens die VerliererInnen des sogenannten Strukturwandels in den Mittelpunkt zu stellen, drittens die GewinnerInnen im Großen und im Kleinen anzuprangern, viertens ökonomische wie historische Zusammenhänge (Erbrecht und Nationalsozialismus) herzustellen und außerdem betuliche Heimatsendungen als Instrumente der Verschleierung vorzuführen.

### 2.1.2 Vorlage Roman: *Die Ausgesperrten*

Das Hörspiel *Die Ausgesperrten* entstand parallel zum gleichnamigen Roman und war vor ihm dem Publikum zugänglich, als es am 4.10.1979 um 20.20 Uhr erstmals in Südfunk 2, Studiowelle Saar und SWF 2 gesendet wurde. In dieser Koproduktion von Süddeutschem und Bayerischem Rundfunk sowie Radio Bremen führte Hartmut Kirste Regie. Doch die Fassung von 1979 hinterließ den Eindruck der Unzulänglichkeit und veranlaßte den SDR zu einer Neuproduktion unter der Regie von Otto Düben im Rahmen der Jelinek-Retrospektive, die am 4.3.1990 ihre Erstsending erlebte.

Ausgangspunkt für den Roman wie für das Hörspiel war für die Autorin ihre Beschäftigung mit der Entstehung der RAF in der BRD und mit politischem Anarchismus. Mit diesem Thema verbindet Jelinek

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu *Die Jubilarin* (8): "Auf dem Foto sehe ich, - meine Damen und Herren, Sie können es ja leider nicht sehen, - einen hübschen jungen Menschen mit frischen, angenehmen Gesichtszügen, denen man das Leben im Freien und in der gesunden Natur ansieht."

die diagnostische Beschreibung des Familienlebens unterschiedlicher sozialer Schichten. Im Zentrum des Romans wie des Hörspiels steht eine Gruppe von Jugendlichen. Sie besteht aus den kleinbürgerlichen Zwillingen Anna und Rainer Witkowski, in deren Elternhaus ein faschistischer Vater das Regiment über die unterwürfige Mutter führt, der aus dem Großbürgertum stammenden Sophie und dem Arbeiter Hans Sepp, auf den zu Hause eine der Arbeiterbewegung verbundene und dem Naziterror knapp entkommene Mutter wartet. Die Jugendlichen lesen fleißig existentialistische Klassiker und leiten daraus ihr elitäres und gewalttätiges Gebaren ab. Sie reden viel von Freiheit, doch die Zwillinge sind völlig gefangen in ihrem Wunsch nach Ausbruch aus ihrer Schicht, beneiden Sophie und wollen Hans unterwerfen. Ihre Aggression lebt die Gruppe in als sinnlos definierten Überfällen aus. Doch am Ende vom Roman wie vom Hörspiel steht kein großer Befreiungsschlag gegen einengende soziale Grenzen und Normen, sondern der Mord Rainers an den Mitgliedern seiner eigenen Familie. Die Jugendbande des Hörspiels scheitert unter anderem an ihrem Individualanarchismus, der zwar aufgrund des Leidens an autoritären Strukturen entsteht, aber diese nie reflektiert. Als Prototypen des Kleinbürgertums rennen die Zwillinge Anna und Rainer der herrschenden Klasse - personifiziert durch das Oberschichtskind Sophie - hoffnungsvoll hinterher und provozieren nicht zuletzt dadurch die Katastrophe, den Mord.

Roman wie Hörspiel sind reich an Milieu und verarbeiten neueste Geschichte. In ihrem Essay *Die fünfziger Jahre* (1983. 13) beschreibt Jelinek die Stimmung der Zeit: Die jungen Leute "begaben sich unter Gelärm in ein Rudel und zerschlugen, was die alten gerade aufbauten (...). Hatte einmal ein Jugendlicher Zeit, so konnte er nichts damit anfangen." Den in den fünfziger Jahren angesetzten Texten liegt ein authentischer Fall zugrunde, der sich allerdings erst Mitte der Sechziger in Wien zugetragen hat. Er wurde so stark verändert, daß fast nur noch die Methode des Mordes übernommen wurde: Ein Junge erschießt nach der Lektüre von Camus' *Der Fremde* seine Familie. Der Fall wurde einerseits ein Jahrzehnt zurückverlegt, andererseits ging thematisch der Linksradikalismus in der BRD der siebziger Jahre ein. Zur echten Jugendbande erfand die Autorin Sophie als Vertreterin der Großbourgeoisie dazu. Erst später stellte sie fest, daß es eine ähnliche Person im zugrundeliegenden Fall auch gegeben hat. (Int. Hoffmeister. 1989. 121)

Für Kosler (1989. 5) hat Jelinek in *Die Ausgesperrten* "Spielarten bürgerlichen Verhaltens aufgespießt, dort wo sie am hilflosesten, aber am prägnantesten erfahren werden: in der Pubertät. Kleinbürgerliche Lebensweisheiten treffen auf Mediensprüche, Brocken unverdauter Existentialphilosophie auf hilflose Äußerungen verunsicherter Heranwachsender." Doch was Jelinek an *Die Ausgesperrten* interessierte, "ist nicht der Halbwüchsige, der einen Mord begeht, sondern die Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers, der letztendlich den ökonomischen Gegebenheiten unterliegt". (Int. Honickel. 1983. 160) Folgende Inhaltsangabe Schirmers (1987. 9) in der Einleitung seines Sammelbandes *Das Wunder von Wien. 16 österreichische Hörspiele*, der das Hörspiel enthält, greift daher sicher zu kurz:

Die Zöglinge eines faschistoiden Elternhauses und die Großbürgertochter stürzen sich, in feindlicher Abkehr von der Erwachsenenwelt, in heillose, philosophisch verbrämte Attitüden,

spielen sich als Existentialisten auf und reißen einen manipulierten Arbeiterjungen mit sich in den Abgrund, sie sind die Unberatenen.

Katrin Hillgruber (1990. 31) bezeichnet das Hörspiel in ihrer Rezension der Neuproduktion anlässlich deren Ursendung als Konzentrat, aus dem der gleichnamige Roman entwickelt wurde. Im Interview mit Honickel (1983. 162) betont die Autorin, daß “gerade bei den Ausgesperrten die Hörspielfassung sehr eigenständig ist”, und in der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1), die im Rahmen der Jelinek-Hörspielretrospektive des SDR vor dem Text gesendet wurde, äußert sich die Autorin zur Relation des Hörspiels zum Roman. Hier bezeichnet sie es als

beinahe eine Bestandsaufnahme, aus dem sich dann der Roman gespeist hat. Eine kriminalistische Spurensuche gewissermaßen, um das Material, die Indizien dieses Falles zu sortieren und in ein Ordnungssystem zu bringen, das, wie ein Koordinatensystem, oder eine Menge Eisenfeilspänen unter einem Magneten der Geschichte (...) die herrschenden Zustände am Ende der fünfziger Jahre (...) skizzieren sollte (...).

Dieses Hörspiel Jelineks wirkt weniger provokativ als die meisten anderen, denn sowohl dort als auch im Roman fehlen die sprachexperimentellen Methoden der früheren Arbeiten. Die Handlung wird innerhalb beider Genres linear erzählt. Im Roman ist jedoch eine Szene enthalten, die diesem Aufbau entgegenläuft: In die Unterhaltung von Hans Sepp mit seiner Mutter (131-141) sind Fetzen aus Schlagern und Fernsehsendungen der fünfziger Jahre eingebaut, die ineinander übergehen. Dieser collageartige Überblick über die Unterhaltungsindustrie prallt im Roman mit den politischen Ausführungen von Frau Sepp zur Arbeiterbewegung und zum Faschismus zusammen. Im Hörspiel (28-30) dagegen bleibt nur der Dialog von Mutter und Sohn übrig.

Im Roman sind Dialoge meist in indirekter Figurenrede wiedergegeben, oder die Autorin setzt den Namen der sprechenden Person in Klammern hinter deren Text. Im Hörspiel dagegen werden beide Varianten in die streng durchgehaltene dialogische Struktur überführt. Es verzichtet weitgehend auf Hörspiel-spezifische Gestaltungselemente wie Geräusche und Musik, die hier nur die Funktion haben, Szenenwechsel zu vermitteln. Lediglich der Schluß des Hörspiels bricht mit dieser Struktur, als der Radiosprecher das Verbrechen meldet. Die ErzählerInneneinschübe und die Beschreibung des Aussehens von Personen und Orten im Roman fallen im Hörspiel entweder weg oder es erfolgt eine Übersetzung in die dialogische Struktur.

Hörspiel und Roman unterscheiden sich nicht nur aufgrund von sich zwangsläufig aus dem Übergang in die neue Gattung ergebender Veränderungen. Beide Texte arbeiten viel mit Zitaten, die im Roman jedoch häufiger als solche gekennzeichnet sind. So ist z.B. folgende Quelle im Roman (127) angegeben, im Hörspiel (26) nicht: “Sophie sagt, daß die Ekstase der Liebe nichts ist als befriedigter Ehrgeiz (Musil).” Außerdem fehlen im Vergleich zum Roman im Hörspiel viele Passagen, die Szenen aus Texten Sartres nachschreiben, so z.B. der Ausflug in den Wienerwald (92-97), wo die Jugendlichen entsprechend der wörtlich verstandenen Sartre-Vorlage *Zeit der Reife* eine Katze ertränken wollen. Ebenfalls gestrichen

wurde eine andere Szene mit starken intertextuellen Bezügen zu Sartres *Die Eingeschlossenen*,<sup>25</sup> nämlich die Autofahrt von Vater und Sohn ins Waldviertel (142-150), während der Rainer überlegt, einen Unfall zu provozieren.

Im Gegensatz zum Hörspiel beginnt der Roman mit der Darstellung des ersten, grausamen Raubüberfalls, die sehr sachlich gehalten ist. Im Hörspiel fällt diese Szene weg, und erst in der Mitte des Textes berichten die Jugendlichen über das begangene Verbrechen. Die zweite Szene des Romans zeigt Herrn Witkowski, wie er seine Frau als Modell für Pornophotos mißbraucht. Sie bildet den Anfang des Hörspiels. Im Roman wie im Hörspiel sind viele solcher Szenen einer Ehe enthalten, in denen Faschismus und Sexismus im Wesen des Herrn Witkowski, dem Vater der Zwillinge, eine Symbiose eingehen.

Die Charaktere beider Texte sind trotz ihrer Nähe nicht in beiden Gattungen identisch angelegt. Da die Autorin das Hörspiel selbst als Bestandsaufnahme des Romans gewertet hat, sind die Unterschiede auch für die Interpretation des Romans von nicht unerheblichem Interesse. Die Differenzen zwischen beiden Gattungen ergeben sich vor allem aus Passagen, die zwar im Roman zu finden sind, nicht aber im Hörspiel und die so zu Unterschieden in der Personenzeichnung führen.

**Rainer**, der spätere Mörder an seiner Familie, flüchtet vor den Kränkungen durch seine MitschülerInnen in beiden Texten in Angeberei und Lüge. Allerdings gingen in das Hörspiel die Szenen des Romans nicht ein, in denen Rainer sich öffentlich gedemütigt fühlt, z.B. beim Einkaufsbummel (245-248), als er sich für seine Eltern schämt und eine Begegnung mit Sophies Familie um jeden Preis verhindern will. Zu einem peinlichen Zusammentreffen kommt es im Roman aber doch noch während der Abiturfeier der Kinder, die ebenfalls im Hörspiel fehlt. Daß seine sozial niedrige, als beschämend empfundene Stellung verheerende Auswirkungen auf seine Psyche hat, wird aber auch im Hörspiel deutlich.

Rainer lehnt sich zwar gegen die Gewalt des Vaters auf, reproduziert aber gleichzeitig Strukturen, die ihm im familiären Rahmen vorgelebt werden, wenn er sich zum ideologischen Chef der Jugendbande stilisiert. "Eigentlich sind wir irgendwie faschistisch", (9) konstatiert er fast stolz im Hörspiel. Sein Verhalten steht für Kontinuität. Die Autorin stellt das Verbrechen und die psychische Deformation des Protagonisten damit explizit in einen soziologischen Rahmen. So ist Rainer für Harpprecht (1985. 64f) einerseits ein "perfektes Konzentrat aller Klischees der fünfziger Jahre", denn er hat "stets einen mißverstandenen Camus auf den Lippen" und ist doch strampelnd vor Ehrgeiz nichts als ein spießiger Rebell sowie ein angepaßter Aufsteiger. Die plan- und ziellose Aggression Rainers richtet sich im Gegensatz zum Roman im Hörspiel jedoch nicht nur gegen x-beliebige Passanten und die Familie, sondern auch gegen das Bandenmitglied Hans Sepp, den einzigen, der auf der sozialen Leiter unter ihm steht. Von ihm verlangt Rainer bedingungslosen Gehorsam (6):

<sup>25</sup> In Sartres Drama wird die nazistische Schuld von Vater und Sohn gesühnt, als sich beide im Auto von einer Brücke stürzen. Im Roman *Die Ausgesperrten* wird dagegen (151) "der Vätermord, kombiniert mit Selbstmord, abgeblasen, weil man zu feige ist." Die Bezüge zu Sartre werden genauer im Kapitel zu den intertextuellen Komponenten der Hörspiele (2.4.2) behandelt.

In der Öffentlichkeit eignet sich ständig jemand irgendwelche Menschen an, in einer Fabrik oder in einem Büro. Der Gedeimigte sieht dort viele, denen es ähnlich ergeht wie ihm selber, eine gewisse Solidarität ist unausbleiblich, und die wieder gibt ihm eine Stärke, die er bei uns nicht haben soll. Wenn er schwach ist, sind wir um so stärker.

In beiden Texten ist der Fund der pornographischen Photos der Mutter der Auslöser für Rainers Mordtat. Während er im Roman nur die drei Mitglieder seiner Familie erschießt, ist im Hörspiel auch Hans, der gerade bei Anna zu Besuch ist, sein Opfer. Das Ende des Romans bildet die sachliche Schilderung, wie Rainer versucht, seinen Mord zu vertuschen und beim polizeilichen Verhör lügt. Im Hörspiel stellt sich Rainer. Dort meldet sich zum Schluß der Radiosprecher und schildert die Fakten der Tat, die hier weit weniger blutrünstig sind.<sup>26</sup>

Gerade **Sophie**, die Angebetete von Hans und Rainer und damit die Konkurrentin Annas, die Hobby-revoluzerin ohne Furcht und Not, sorgt zusammen mit dem ihr hörigen Handlanger Hans für die Eskalation der Gewalt: Da ihre Familie reich ist und über hervorragende Beziehungen verfügt, hat sie nichts zu befürchten. Auf sie würde nie der Schatten eines Verdachts fallen. Während Rainer ständig von der sinnlosen Tat schwafelt, sind für Sophie nur die Abendgesellschaften ihrer Eltern solche sinnlosen Ereignisse. Sie hat eigentlich gegen nichts einen Haß und weiß von Anfang an, daß sie auch Gewalttaten nicht befriedigen werden. Zu Rainer meint sie (27): "Ach, mein kleiner Rainer, offenbar hat dich dein Vater zu oft geschlagen. Du bist mir ein schöner Anarchist, einer, der sich nur rächen will. Ich hab nichts, wofür ich mich rächen müßte." Als einzige kann sie den Acte gratuit, die absolut sinnlose Gewalttat, wirklich ausführen, denn sie hat kein Verlangen nach Besitz oder Rache, was sie Rainer vor Augen führt (33): "Das Geld ist also Nebensache, das trifft sich gut, weil ich ohnedies keins brauche. (...) Ich glaube, du solltest jetzt Schulaufgaben machen gehn, Rainer, mein Schatz, später darfst du dir dann überlegen, was du dir mit dem Geld Schönes kaufst, das du erbeuten wirst." Die satirischen Kommentare, die im Roman oft als ErzählerInneneinschübe erscheinen, sind im Hörspiel manchmal in die Dialoge Sophies eingebunden. Deswegen ist z.B. Sophies Kritik an Rainers Kunstgeschwätz im Hörspiel sarkastischer und akzentuierter als im Roman. Sophie scheint im Hörspiel gesellschaftliche Hierarchien besser zu durchblicken und dies auch auszusprechen und schneidet - auch weil ihre sadistischen Züge weniger stark ausgeprägt sind - im Hörspiel besser ab als im Roman.

Dagegen ist die **Anna** des Hörspiels im Vergleich zum Roman kälter angelegt, was einerseits daraus resultiert, daß sie sich in manchen Situationen im Hörspiel anders verhält als im Roman. Aber noch viel mehr ist diese Veränderung eine Folge der Weglassung von Informationen zu ihrer Kindheit und ihrer innerfamiliären Rolle. So werden nur im Roman (23ff) die Hintergründe für ihre zum Masochismus tendierender Sexualität, ihren zyklisch wiederkehrenden Sprachverlust und ihre Bulimie beleuchtet. Ins

---

<sup>26</sup> Chh (1990) empfindet das Massaker am Schluß als befreiend, da damit auch ein überzogen wirkender Disput ende. Dieser Rezensent kritisiert an der Neuproduktion des Hörspiels von 1990 einerseits deren

streng chronologisch angeordnete Hörspiel dagegen gingen diese Rückblenden nicht ein, und Annas Sexualität wird hier kaum erklärt. Diese Figur erscheint aufgrund der Schilderung ihrer traumatischen Kindheit im Roman weit weniger abgebrüht als im Hörspiel.

Auch Annas unerwiderte Liebe zu Hans zeigt sich in der Radiofassung erst ganz am Schluß und wird auch dann nur angedeutet, während sie im Roman (91) schon früh "ein warmes Gefühl" für Hans entwickelt. Mit Sätzen, die im Hörspiel erst gegen Ende zu hören sind, macht Hans ihr aber im Roman (120) schon früh klar, daß es nichts mit Liebe zu tun hat, wenn er bei ihr liegt, sondern daß dies nur eine Vorübung für seine erhoffte Beziehung zu Sophie ist. Anna meint, sich gerade dadurch zum Subjekt machen zu können, daß von ihr die körperliche Beziehung zu Hans ausgeht, und bleibt doch Werkzeug. Dies wird im Hörspiel noch deutlicher als im Roman. Entsprechend ist auch die Schilderung des ersten Beischlafs im Zimmer von Anna in den Texten von der Stimmung her sehr unterschiedlich: Im Hörspiel (39) willigt Anna selbstverständlich in den Wunsch ihres Bruders ein, zusehen zu dürfen. Im Roman (162) wird Rainer dagegen nur Zeuge von Geräuschen, die durch die Zimmerwand zu ihm dringen und ihn anekeln. Besonders die letzten Szenen des Romans und des Hörspiels sind verschieden angelegt: Im Roman verändern sich Anna und Hans leicht, sie zeigen Gefühle und verlassen ein wenig die prototypischen Rollen. Anna hat ansatzweise Mitleid mit ihrer Mutter und Hans mit Anna. Während Anna im Roman heftig auf die ungerechte Absage des Stipendiums reagiert, wird im Hörspiel die Trauer und Wut Annas nicht vermittelt. Ebenfalls im Roman (70-75), aber nicht im Hörspiel ist die Szene in der Straßenbahn enthalten: Anna läßt sich dort von einem Mann betatschen, während Rainer dessen Brieftasche stiehlt. Ebenso wenig fand die Schilderung des zweiten Raubüberfalls mit Anna als Lockvogel Eingang ins Hörspiel, wo nur aus einer Unterhaltung der Jugendlichen zu entnehmen ist, daß ein Überfall stattgefunden hat, der einen Angestellten um seinen Wochenlohn brachte. In beiden Texten will sich Anna von der verachteten, hilflosen, auch körperlich gedemütigten Mutter absetzen, indem sie sich selbst zur Akteurin macht. Doch die Rolle, die ihr bei der Durchführung der Überfälle zufällt, ist der ihrer Mutter nicht unähnlich. Diese Demütigungen, die Anna angeblich selbst wählt, werden wie deren Folgen auf Annas Psyche im Roman komplexer und plausibler gezeichnet.

Im Hörspiel nimmt dafür eine Schulstunde, in der im Deutschunterricht Stifter behandelt wird, viel Spielzeit ein. In diesem Fall wurde dem Hörspiel (10) sogar noch ein Statement hinzugefügt, das Annas endgültigen Rauswurf aus der Klasse provoziert: Anna stellt in krassester, aber doch distanzierter Form die sexuelle Unterdrückung ihrer Mutter durch den Vater dar. Sie wird von der Lehrerin hinausgeschickt, worauf im Hörspiel die Schulstunde fortgesetzt wird. Im Roman dagegen erfolgt die Darstellung des Geschlechtsverkehrs Annas mit ihrem Mitschüler. Dieser ist der Preis einer Wette.

---

Distanziertheit und andererseits deren plakative Zudringlichkeit. Für ihn ist auch der zweite akustische Anlauf gescheitert.

Das Verhalten des **Vaters** der Zwillinge gegenüber seiner Frau und seinen Kindern weist auf die autoritäre Struktur des Kleinbürgertums hin und hat in beiden Texten den gleichen Stellenwert. Seine schwere Kriegsverletzung verwehrt ihm zwar den gesellschaftlichen Wiederaufstieg, und er trauert nach wie vor seiner Position im dritten Reich nach, doch die verinnerlichte, nationalsozialistische Autoritätsstruktur praktiziert er im Rahmen der Familie weiter. Die private Macht ist das Surrogat für die verlorene gesellschaftliche.

Positiver als im Roman ist im Hörspiel **Frau Sepp**, die Mutter von Hans, angelegt. In beiden Texten versucht sie zwar, den Sohn wieder auf den rechten Weg der Arbeiterbewegung zu bringen und appelliert an sein Klassenbewußtsein, doch in ihren vergleichsweise eher kurzen Auftritten im Hörspiel erscheint sie weniger als Vertreterin des linken Mythos, wie ihn Barthes definiert, denn im Roman klingen ihre Argumente oft wie angelesene Parolen. „Die Mutter spricht noch einigen Text mehr“, (141) heißt es dort. Im Hörspiel ist sie dagegen eine Frau, die gesellschaftliche Zusammenhänge weitgehend durchschaut und ein geschichtliches Bewußtsein hat. Vielleicht auch deswegen sind die Gemeinheiten, die Hans seiner Mutter antut, im Hörspiel im Vergleich zum Roman abgeschwächt. Während er in der Romanvorlage soweit geht, die Arbeit der Mutter hinter ihrem Rücken in den Ofen zu werfen, begnügt er sich im Hörspiel damit, ihr über den Mund zu fahren. Andererseits sind im Roman (76-82) im Gegensatz zum Hörspiel mehr Informationen zur Geschichte der Arbeiterbewegung, der Entstehung des Faschismus und der Ungerechtigkeiten der Nachkriegszeit enthalten, welche die Rede von Frau Sepp in einen historischen Kontext setzen.

Zusammenfassend ergibt sich aus dem Vergleich, daß die Figuren im Hörspiels noch statischer angelegt sind als im Roman. Psychologische Hintergründe in Form von Rückblenden auf die frühe Kindheit der Zwillinge fehlen hier genauso wie jene Szenen im Roman (151-158), die das Verhältnis der Zwillinge zu ihren MitschülerInnen beleuchten, ihr Ausgeschlossenensein. Im Roman manifestiert sich dies besonders deutlich an der Sequenz des Kaufhausspaziergangs (246) und des Klassenfestes (50). Ebenso fehlt vieles, das im Roman auf vergangene Geschichte und die Geschichte der Personen verweist. Die Vergangenheit von Herrn Witkowski findet in den Roman (32ff) Eingang in Rückblenden aus der Zeit des Krieges. Im Hörspiel finden wir darauf nur Hinweise in Form von Andeutungen auf dessen Karriere bei der SS. Eine Folge davon ist, daß die Aussagen der Personen noch mehr den Eindruck von zu Mythen erstarrten Floskeln machen und die Identifikation mit den Figuren noch schwerer fällt als im Roman. Ein anderer, pragmatischer Grund der Auswahl mag darin liegen, daß im Hörspiel die Szenen fehlen, deren Handlungsort rein akustisch schwerer vermittelbar ist.

Auf Kernaussagen reduziert wurden im Hörspiel auch die zahlreichen Dialoge der vier Jugendlichen. Für das Hörspiel wurden jene ausgewählt, die am besten als direkte literarische Umsetzungen der Theorie Barthes' gedeutet werden können. Außerdem gehen ins Hörspiel viele Passagen nicht ein, die sich stark und direkt auf die Romane und Dramen Sartres beziehen. Die vorhandenen Zitate sind im Hörspiel

seltener als solche kenntlich, da die Quellenangabe fehlt. Daraus folgt, daß die intertextuelle Komponente zwar auch im Hörspiel vorhanden ist, aber eine geringere Rolle spielt als im Roman. Wichtig ist zwar auch im Hörspiel die trivialmythische Rezeption von Literatur, auf die noch genauer eingegangen wird, doch wer und was genau falsch bzw. gegen den Strich gelesen wird, ist weniger bedeutsam.

### 2.1.3 Vorlage Drama

Trotz der Dominanz des Dialogs im Drama wie im Hörspiel hat Jelinek für ihre Hörspielfassungen die Theaterstücke verändert, um dem neuen Medium gerecht zu werden. Dies soll im folgenden Kapitel, das die Hörspiele in der Chronologie ihrer Erstsendungen behandelt, gezeigt werden. Die Autorin selbst äußert sich im Radioessay von Gunna Wendt (1996) zu ihrer Motivation für die Umwandlung von Dramen in Hörspiele. Am meisten reizte es sie zu sehen, ob etwas, das zum Anschauen bestimmt ist, "in einem rein akustischen Raum existieren kann. Und es kann natürlich nicht genau auf dieselbe Weise existieren, sondern man muß etwas Neues daraus machen." Und es sei jedesmal bei ihren "Bühnen-Adaptionen etwas ganz, ganz anderes geworden."

#### 2.1.3.1 *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*

Dieses Hörspiel baut auf dem gleichnamigen, 1977 entstandenen Theaterstück von Elfriede Jelinek auf. 1979 wurde die Radiofassung des Dramas in einer Gemeinschaftsproduktion von Süddeutschem Rundfunk, Hessischem Rundfunk und Radio Bremen unter der Regie von Otto Düben produziert. Sie erlebte ihre Premiere am 15.2.1979 auf Südfunk 2, Studiowelle Saar und Südwestfunk 2.

Die Idee, zu Ibsens *Nora* eine Fortsetzung zu schreiben, ist nicht neu. Diesmal kam sie von Wilhelm Zobel, dem Neuübersetzer Ibsens. Gemeinsam mit ihm erarbeitete Jelinek das erste Exposé und schrieb dann das Stück alleine fertig. (Makk. 1979. 20) Bei ihr geschieht einiges, nachdem Nora am Ende von Ibsens Stück ihren Mann verlassen hat. Diese Situation ist der Ausgangspunkt für beide Texte Jelineks, in denen wir Nora als frisch von der Ehe Befreite in der Fabrik vorfinden, wo sie sich am Fließband selbstverwirklichen und vom Objekt zum Subjekt entwickeln will. Im Drama wie im Hörspiel möchte sie sich zunächst über Lohnarbeit aus den ökonomischen Fesseln lösen, für die sie im besonderen ihren Mann Helmer und im allgemeinen die Herrschaft der Männer verantwortlich macht. Dementsprechend lauten die ersten Sätze Noras im Hörspiel (1): "Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine, die ihn selbständig verließ, was seltener ist. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf." Nachdem ihre Selbstbefreiungsreden in der Fabrik weder dazu geführt haben, daß die Arbeiterinnen sich gegen ihre Männer wehren, noch das erhoffte eigene Freiheitsgefühl



gebracht haben, will Nora zurück zu Kind und Mann. Doch als sie auf der Betriebsfeier die Tarantella tanzend von Konsul Weygang für den privaten Gebrauch entdeckt wird, plant sie um und startet eine Karriere als seine Geliebte. Aus der Fabrik flieht sie in sein Haus und wertet auch diese Tat als Akt der Befreiung und nicht als Rückschritt in das alte Machtgefälle der heterosexuellen Zweierbeziehung. Weygang wird ihrer jedoch schnell überdrüssig, entdeckt dafür aber ihr Potential als bürgerliche Mata Hari und benutzt sie in mehrfacher Weise. Zunächst wird sie seine Geliebte, dann seine Spionin. Sie soll ihrem Mann Helmer über dessen Vorliebe für dominante Damen bankinterne Informationen über Pläne mit der Fabrik entlocken, für deren Areal Weygang sich interessiert, um dort ein Atomkraftwerk zu errichten. Helmer hatte falsche Informationen über eine geplante Bahnlinie erfolgreich in Umlauf gebracht, die den Wert des Fabrikgeländes in die Höhe trieben. Nora entlockt ihm dieses Geheimnis und leitet es an ihren Geliebten weiter. Als dieser sie dennoch abservieren und mit einem Stoffgeschäft abfinden will, läuft sie wieder zu ihren ehemaligen Kolleginnen, klärt diese auf, ist jedoch schon längst nicht mehr glaubwürdig. Am Ende ist der Konsul der große Gewinner, der das Fabrikgelände billig erwirbt: Nora hat sich für ihn prostituiert, glaubt aber noch immer an seine Rückkehr. Sie ist wieder bei ihrem Mann Helmer, der wie die Arbeiterinnen seinen Job verloren hat. So zeichnen Drama<sup>27</sup> wie Hörspiel den Abstieg Noras nach.

Sie sind zwar beide feministische Texte, haben aber vor allem eine allgemein-politische Aussagekraft. Die Autorin selbst bezeichnet das Drama in *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984. 14) als "ein Stück über das Kapital, das darin wie ein lebender Organismus behandelt wird, der Schönheit, Wachstum etc. besitzt." Es geht um die Funktionsweise des Kapitalismus und um die Liebe als marktwirtschaftliches Gut. Nora steigt bei Jelinek als bürgerliche Frau mit Familie in die ArbeiterInnenklasse ab. Damit tritt gleich zu Beginn beider Texte die Ausbeutung der unteren Klassen in den Vordergrund, die aber Nora ignoriert. Sie redet viel von den Gefühlen, die sie bewogen haben, ihren Mann zu verlassen, was die Arbeiterinnen nicht ernst nehmen können, denn dafür (HS: 3) "haben nur die Bürgerlichen Zeit." Während Nora den unpolitischen Idealismus der bürgerlichen Frauenbewegung propagiert, stehen die Arbeiterinnen für den Glauben an die Sozialdemokratie und für kleinbürgerliche Vorstellungen vom untergeordneten Status der Frau. Das Hörspiel diskutiert genauso wie das Drama die Aussichten bürgerlicher und proletarischer Emanzipationsbestrebungen für die Befreiung der Frau aus ihrer traditionellen Rolle und den Zusammenhang von ökonomischer und geschlechtsspezifischer Unterdrückung. Der Teufelskreis von Abhängigkeiten und Scheitern wird so erfaßt. Aus analytischer Distanz wird nach den Ursachen für die gescheiterten Emanzipationsversuche gefragt.

Beide Texte spielen zwar in den 20er Jahren, nehmen aber Entwicklungen bis zur Gegenwart vorweg. Der Gegensatz zwischen proletarischer und bürgerlicher bzw. neuer Frauenbewegung wird in die präfaschistische Ära verlegt. Jelinek hebt im Interview mit Roeder (1989. 150) die Nähe der Dramenvorlage

---

<sup>27</sup> Das Drama wird stets zitiert nach der Fassung in: E.J. Theaterstücke. Hg. von Nyssen. 1984. 6-62.

zum Brechtschen Lehrstück hervor. Lehrstückhaft deckt Jelineks Nora-Version in beiden Gattungen den Zusammenhang von Ökonomie und Emanzipation auf.

Beim Vergleich des Dramas mit dem gleichnamigen Hörspiel sind mehr als in allen anderen Adaptionen Übereinstimmungen zwischen den Texten zu beobachten. Veränderungen beim Gattungsübergang haben fast immer die Form von Streichungen. Beide Texte folgen der gleichen chronologischen Anordnung, und mit Ausnahme der Fabriksekretärin, die im Hörspiel nicht auftritt, ist ihr Personal identisch. Dennoch stellt sich die Frage, wie Dramen-Spezifisches im Hörspiel umgesetzt wird, z.B. die Regieanweisung der Autorin, daß die Kostüme des Dramas auf die vorweggenommenen Zeitsprünge anspielen sollen. Die Andeutung dieser unterschiedlichen Zeitebenen leistet im Hörspiel die Musik, die unterschiedlichen Jahrzehnten entspringt. In einer weiteren Regieanweisung im Drama (6) wird gefordert, daß Nora auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspielerin gespielt werden soll, die tanzen kann und die jeweiligen Turnübungen auszuführen imstande ist. Wie dies im Hörspiel umgewandelt wird, soll der chronologische Vergleich beider Texte zeigen.

Die erste Szene im Hörspiel spielt wie im Drama im Büro des Personalchefs, wo sich Nora um eine Arbeit in der Fabrik bewirbt. Im Drama (7) definiert sie sich gleich als eine dem Ibsen-Stück entsprungene Figur. Dieser intertextuelle Zeigefinger fehlt im Hörspiel. Wie schon hinsichtlich der beiden Varianten von *Die Ausgesperrten* beobachtet, wird es auch in der Radiofassung von *Nora* dem Publikum schwerer als im Drama gemacht, die Prätexte zu erkennen, da die Quelle meist nicht angegeben wird. Für das Radio wurde dieser Eingangsdialog stark gekürzt: Das Kindlich-Verspielte Noras, das sie im Drama vor allem durch Mimik und Bewegung ausdrückt, findet in diese Szene des Hörspiels keinen Eingang.

In der zweiten Szene sprechen im Drama wie Hörspiel die Arbeiterinnen Eva und Nora miteinander. Im Hörspiel wurde zwar der Dialog um Mutterschaft und Kinder gestrichen, doch in beiden Texten werden hier bürgerliche und proletarische Frauenbewegung über zwei exemplarische Vertreterinnen erstmals miteinander konfrontiert.<sup>28</sup>

In der dritten Szene machen im Drama wie im Hörspiel die ArbeiterInnen Fabrikpause. Während im Drama die Kulissen den Ort der Handlung markieren, übernehmen im Hörspiel Geräusche diese Aufgabe. In dieser Szene macht der Vorarbeiter, den Eva umschwärmt, Nora Avancen. Diese antwortet auf seine Annäherungsversuche in beiden Texten mit Phrasen aus der neuen Frauenbewegung. Doch ihre abschließenden Thesen zur Sexualität, die sie im Drama (12) mit Freudzitatzen untermauert, wurden für die Hörspielfassung gestrichen. Bei dieser Szene drängt sich der Eindruck auf, daß die Autorin einfach

---

<sup>28</sup> Der Standpunkt, den Nora vertritt, hat seine Entsprechung in einer Stelle der 5. Folge der Hörspielserie *Jelka* (31). Die Hauptperson äußert sich dort so: "Schließlich sind Männer ja nicht das Wichtigste. Erst einmal müssen wir unseren eigenen Weg finden. Selbstfindung, nicht Fremdbestimmung."

die Dramenszene ab der Hälfte abgeschnitten hat, was beim Vergleich vom Roman mit dem Hörspiel *Die Ausgesperrten* nie der Fall war.

Die vierte Szene des Dramas, in der Nora versucht, die Solidarität der Sekretärin aufgrund der gemeinsamen Geschlechtszugehörigkeit zu gewinnen, fehlt im Hörspiel ganz. Im Drama spricht Nora schon hier aus, daß sie aufgibt. Sie schiebt die Liebe zu ihren Kindern als Grund für ihr Ausscheiden aus der Fabrik vor, um ohne Gesichtsverlust zum Mann zurückkehren zu können. Diese Informationen fehlen dem Hörspielpublikum, das in weit größerem Maße gezwungen ist, selbst Schlußfolgerungen zu ziehen.

Die fünfte Szene des Dramas ist mit der vierten des Hörspiels wieder weitgehend identisch. Doch nur im Drama (18) kündigt Nora hier dem Personalchef die Rückkehr in ihre "ursprüngliche Umgebung" - d.h. zu ihrem Mann - an, während das Hörspielpublikum nichts von diesem Vorhaben weiß. Im Drama hält dann der Personalchef der Fabrik eine Rede, während Weygang und ein Herr sich im Vordergrund unterhalten. Diese räumliche Anordnung wird im Hörspiel über die Blende vermittelt. Am Ende der Dramenszene verläßt Weygang den Konferenzraum und geht in die Fabrikhalle, wo Nora ihre Tarantella probt. Der Tanz Noras ist im Drama leicht darzustellen. Wie wird nun im Hörspiel mit diesem Zitat aus Ibsens Theaterstück umgegangen? Nora spricht atemlos, und ihr Keuchen durchbricht ihre Rede. Die Umsetzung des Tanzes ins Hörspiel kann bei diesem Text ohne größere Änderungen vollzogen werden. Denn auch im Drama kommentiert Nora jede ihrer Bewegungen. So ist z.B. folgende Stelle im Drama und im Hörspiel identisch, nur daß im Hörspiel noch der Zusatz "Ich tue es" hinzugefügt wird (HS: 12, D: 20): "gleich muß ich mich unwillkürlich so weit zurückbiegen, daß mein Kopf den Erdboden berührt. Ich tue es. (Ächzen, angestrengt) (...) Ich schlage ein Rad und mache zum Abschluß einen Spagat. Ich tue es jetzt. (Ächzen)." Das unablässige Kommentieren der eigenen Bewegungen im Drama erhöht die Künstlichkeit der Figuren, während es im Hörspiel auch als zum Verständnis notwendig angesehen werden kann und die Figuren dadurch im Hörspiel weniger künstlich erscheinen als im Drama.

Im Drama formiert sich nun langsam im Hintergrund der Werkschor, der auch im Hörspiel bis zum Ende der Szene sein Lied vorträgt. Die Schlussequenz dieses Teils bildet im Drama ein letzter Dialog Noras mit dem Vorarbeiter, der sie davon abhalten will, mit Konsul Weygang zu gehen. Doch schon in der nächsten Szene erscheint sie im Drama als des Konsuls stumme Geliebte, die ihn bei der Fabrikbesichtigung begleitet und zu seinen Worten immer zustimmend nickt. Im Hörspiel, das dem Drama in der Handlung folgt, kommt Nora nicht vor. In beiden Texten wechseln die Gespräche unter den Arbeiterinnen mit Erörterungen der Fabrikbesichtiger ab, die für das Hörspiel nur leicht gekürzt und umgestellt wurden. Das nun folgende Treffen des Ministers mit Weygang, in dessen Verlauf Spekulationen über die Fabrik ausgetauscht werden und Nora als potentielle Spionin ins Spiel gebracht wird, geht ebenfalls ohne größere Streichungen ins Hörspiel ein. Schwieriger gestaltet sich die Umwandlung der im Drama nun folgenden Szene, die im Boudoir Noras spielt: Nora verhält sich hier ganz im Stile der neckischen Kindfrau und kommentiert wie vorher beim Tanz ihr Lulu-Gehabe ständig selbst: Daß sie Pirouetten dreht, kündigt sie an und tut es dann. Im Drama wird diese Selbstinszenierung

als Kindfrau, die im Hörspiel nur anklingt, reich ausgeschmückt. Als Weygang sie auffordert, sich für ihn zu prostituieren, da er auch schon einiges in sie "investiert" habe, erkennt Nora im Drama (31) diese Aufrechnung als gültig an und kontert, daß er sie dafür auch verbraucht habe. Dagegen verschließt sich die Hörspiel-Nora dieser Argumentation völlig und führt als Entgegnung nur immer wieder die Liebe an (23). Sie hält im Gegensatz zu ihrer dramatischen Vorgängerin am Mythos der von ökonomischen Zwängen freien Beziehung eisern fest. Diese Szene beendet im Drama (32f) ein scheinbarer Dialog, der im Hörspiel fehlt: Weygang stellt Nora Fragen zu ihrer Bereitschaft, ihn zu unterstützen, und antwortet auf diese selbst mit verstellter, heller Stimme. Er spricht ihr Einverständnis aus, den Gatten und Banker Helmer über die Seriosität der Gerüchte über die geplante Bahnlinie zum Fabrikgelände auszuhorchen, während Nora schweigt. An dieser Stelle werden im Drama die Spekulation um das Fabrikgelände, auf dem Weygang ein Atomkraftwerk errichten will, klarer. Diese Verbindung zu durchblicken, bleibt im Hörspiel weit mehr die Aufgabe des Publikums.

Auch die im Drama darauf folgende Szene, in der Nora Annemarie ihre wieder hervorgeholten Thesen zur schrecklichen Herrschaft der Männern und des Geldes darlegt, wurde für das Hörspiel gestrichen. Im Drama steigert dies die Unglaubwürdigkeit Noras und läßt sie noch negativer, da opportunistischer erscheinen.

Währenddessen spinnt der Konsul weiter seine Intrigen und bereitet Noras Auftritt vor: Im Drama wie im Hörspiel treffen sich Helmer und Weygang in einem Club. Der Konsul verspricht Helmer, der im Hörspiel gegenüber Weygang weniger unterwürfig als im Drama ist, eine Verabredung mit einer Domina. Im Drama (38) wie im Hörspiel (29) kommentiert Helmer gleich der tanzenden Nora seine Mimik selbst. Daß es sich bei der Domina um dessen maskierte Gattin handelt, die ihn ausspionieren soll, zeigt die nächste Szene, in der Nora von Helmer unter Peitschenhieben Informationen herausholt. Auch hier muß das Publikum im Hörspiel Zusammenhänge erschießen, die im Drama schon durch das Kostüm ausgedrückt werden. Während Nora in der Dramenvorlage in der Domina-Ausrüstung erscheint, drückt sich die sexuelle Komponente dieser Szene im Hörspiel zunächst nur durch Tango-Musik der 20er Jahre aus. Daß Nora die Domina Helmers ist, wird im Hörspiel erst klar, als er seine Wünsche äußert. Dann kommt das Geräusch hinzu: Schläge, das Knallen einer Peitsche und Schmerzenslaute Helmers sind zu vernehmen. In dieser Szene enthüllt Helmer, daß er die wertlosen Grundstücke der Fabrik zu einem guten Preis verkaufen will, indem er das Gerücht in die Welt setzte, daß dort eine Eisenbahnlinie entstehen soll. Im Drama fleht er dann Nora an, die er als Spionin und Gattin erkennt, diese Informationen nicht weiterzugeben. In der folgenden Szene im Drama bittet Helmer Krogstad, etwas gegen Nora zu unternehmen. Krogstad soll als Gegenleistung Linde, die Geliebte und Haushälterin Helmers, erhalten. Diese Verhandlung, die im Drama während eines gemeinsamen Essens geführt wird, in dessen Verlauf Linde ständig gedemütigt wird, ging nicht in das Hörspiel ein.

Die folgende Szene spielt im Drama in der Fabrikhalle, die (49) "ein wenig nach Heimwerkerwerkstatt" aussehen soll. Im Hörspiel ist "Klopfen und Hämmern à la Hobbytischler", (36) Krachen und Splintern

zu hören, um den desolaten Zustand der Fabrik zu vermitteln. Nora versucht nun, die eigentlich für den Konsul bestimmten Informationen an die ehemaligen Kolleginnen weiterzugeben. Der Dramentext wurde für die Hörfassung umgestellt, ohne jedoch Stimmung und Inhalt gravierend zu verändern: Die Arbeiterinnen wollen mit Ausnahme Evas nichts von Noras Informationen über eine bevorstehende Schließung der Fabrik wissen, da sie die neue werkseigene Kinderkrippe vollauf besänftigt hat. Einzig Eva ist am Ende völlig verzweifelt und zählt die Firmen und Banken auf, die von dieser Naivität profitieren werden.

Bis zu diesem Punkt entsprach die Abfolge der Szenen im Drama der des Hörspiels mit Ausnahme der beiden schon erwähnten gestrichenen Szenen. Ab der 16. Szene im Drama ist die Entsprechung nicht mehr gegeben. Die vierzehnte Szene im Hörspiel ist ein Zusammenschnitt der Szenen 16 und 17 des Dramas: Im Drama tritt zunächst Weygang auf, dem sich Nora sofort an den Hals wirft, was stark im Gegensatz zu ihrem angeblichen Haß auf alle Männer steht. Hier versucht sie, den Einblick in seine Pläne und Machenschaften als Druckmittel einzusetzen, um bei ihm bleiben zu können (55). Diese Erpressung wird im Drama direkter als im Hörspiel ausgesprochen. Dennoch verliert Nora in beiden Texten. Denn in der nun folgenden 17. Szene im Drama herrscht in Noras Zimmer Puffatmosphäre: Ein Mann zieht sich eben an und geht, als der Minister eintritt. Nora prostituiert sich offensichtlich, und der Minister ist einer ihrer Kunden. Dann betritt Krogstad die Bildfläche, um Nora im Auftrag Helmers umzubringen, unternimmt dann aber lieber den Versuch, den ertappten Minister zu erpressen. Nachdem beide Männer Nora mehrmals ihrer Wertlosigkeit versichert haben, gehen sie, und diese bleibt vor ihren Turngeräten liegend zurück.

Im Hörspiel ist die Anordnung eine andere: Nach einem kurzen Dialog Noras mit Annemarie, verschafft sich Krogstad mit Gewalt Zugang zu Noras Zimmer. Im Hörspiel leistet sie zaghaften Widerstand, holt Weygang zu Hilfe, und Krogstad verschwindet. Die verbalen Demütigungen, die der Konsul nun Nora zufügt, sind jene aus der 16. Szene des Dramas. Nora macht hier einen zaghaften Versuch, ihn zu erpressen, bleibt aber als abgehalfterte Geliebte, die man mit einem Stoffgeschäft abfindet, zurück. Im Hörspiel tritt der Minister nicht auf, und Noras Fall ist weder ganz so tief noch so drastisch geschildert wie in der Dramenvorlage.

Der Schluß des Dramas ist mit dem des Hörspiels identisch: Nora kehrt als Ladenbesitzerin wieder zu ihrem Mann zurück, der dank ihrer Intrigen seine Stellung verloren hat. Mißmutig lauschen beide den Börsennachrichten, die Weygang als eindeutigen Gewinner der Spekulationen um die Fabrik ausweisen. Doch Nora träumt noch immer von ihm. Helmer will die Schuld an allem den Juden in die Schuhe schieben. Die eigene Rolle und die des Konsuls als Vertreter des Großkapitals am Zustandekommen der Katastrophe wird vom Ehepaar nicht reflektiert. Dies leistet stellvertretend die Literaturwissenschaft: Caduff (1991. 78) hebt vier Situationen hervor, in denen Nora exemplarische Fehler begeht, die den Kreislauf der Ausbeutung aufrechterhalten: "Die Aufgabe der Fabrikarbeit, der Verbleib bei Weygang

nach seiner Prostitutionsforderung, die wiederholte Distanzierung von den Fabrikarbeiterinnen und die Übernahme der Lulu-Rolle”.

Die Befreiung der Frau *nur* über Ausbildung und Berufstätigkeit<sup>29</sup> wird als Schein entlarvt, als nicht weit genug gehender Ansatz der bürgerlichen Frauenbewegung. Spiess (1993. 71) wertet so das Hörspiel als Persiflage auf einen hohlköpfigen Emanzipationsjargon. Im Gegensatz zum Ansatz der bürgerlichen Frauenbewegung erscheint Frauenarbeit bei Jelinek nicht als Ausformung selbständiger Lebensentwürfe, sondern als Unterordnung unter ökonomische Rationalität und damit als unpolitischer Fluchtversuch. Jelineks Nora strebt zwar die individuelle Selbstverwirklichung an, scheitert aber. Sie will sich zwar emanzipieren, wählt jedoch den falschen Weg und wird am Ende des Stücks wie auch Jelka (vgl. 2.2.2.8) und Clara (vgl. 2.1.3.2) wieder auf ihr Fleisch zurückgeworfen, das nur von begrenzter Haltbarkeit ist.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich das Hörspiel stark am Drama orientiert und dessen chronologische Szenenabfolge übernimmt. Veränderungen haben vor allem die Form von Streichungen und von Umwandlungen der Bühnenanweisung in akustische Effekte. Wie schon beim Vergleich von Roman und Hörspiel festgestellt, verlangt das Hörspiel aufgrund des Fehlens von intertextuellen Verweisen und der Überführung von visuellen Elementen in akustische vom Publikum mehr Aufmerksamkeit und eine ausgeprägtere Fähigkeit zur Assoziation. Daneben ist das Fehlen von Quellenangaben zu literarischen Zitaten - wie schon bei der Analyse von *Die Ausgesperrten* bemerkt - ein Indiz dafür, daß der intertextuelle Bezug auf Ibsen an Bedeutung verliert. Doch die kritische und parodistische Nachschrift des wirtschaftlichen Jargons und der Diskurse um Sexualität bzw. um Frauenemanzipation prägt Hörspiel wie Drama in gleichem Maße.

Noras Charakter wandelt sich leicht: Im Hörspiel erscheint sie einerseits positiver als im Drama, da sie sich weniger stark auf den Warencharakter von Liebe und Körper einläßt. Andererseits wirkt sie negativer, weil sie diese Mythen nie durchschaut und trotz aller gegenteiliger Erfahrungen an ihnen festhält. Im Hörspiel ist sie noch prototypischer, noch unbewußter als im Drama, so daß das Hörspiel als Bestandsaufnahme und Zuspitzung der in der Vorlage behandelten Themenkreise begriffen werden kann.

### **2.1.3.2 Von Clara S. zu Frauenliebe - Männerleben**

Das 1982 in einer Zusammenarbeit von Südwestfunk und Hessischem Rundfunk produzierte Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* basiert auf Jelineks ‘musikalischer Tragödie’ *Clara S.* aus dem Jahr 1981. Es wurde im September 1982 im zweiten Programm des Südwestfunks um 20.20 Uhr erstmals gesendet. Für die Dramaturgie des Hörspiels zeichnete Hermann Naber verantwortlich. Regie führte Hans Gerd Krogmann, und für die Musik war - wie so oft bei Jelineks Hörspielen - Peter Zwetkoff zuständig.

Obwohl die im Drama wie im Hörspiel auftretenden Personen Stars der Musikgeschichte sind und die Texte viele Daten aus dem Leben der historischen Clara Schumann verarbeiten, handelt sich bei ihnen doch um keine Künstlerinnenbiographien. Sie enthalten zwar historische Tatsachen, wie z.B. daß Clara von ihrem Vater zur Pianistin ausgebildet und nebenbei zum Komponieren angehalten wurde, aber erstens werden diese biographischen Anleihen<sup>30</sup> anders als in der gängigen Musikgeschichte interpretiert, und zweitens wird die Figur Clara Schumann in eine Zeit und ein Environment gestellt, in dem die wirkliche Clara nie gelebt hat. So äußert z.B. Georg Hensel in der Rezension des Dramas in der *Frankfurter Allgemeinen* vom 29.9.1982 seinen Unmut gegen die Verletzung der Historizität. Doch Jelinek ging es nicht darum, die 'Wahrheit' über Clara Schumann aufzudecken, sondern das Verhältnis der Geschlechter und dessen Auswirkung auf das künstlerische Schaffen von Frauen beispielhaft zu behandeln. Sowohl das Hörspiel als auch das Drama sind exemplarisch zu verstehende Tragödien über die Unterdrückung der Frau im künstlerischen Bereich und über den Geniekult in dieser Männerdomäne. Der Ort der Frau ist der private - also die Liebe - und der des Mannes das öffentliche Leben. Dies spiegelt sich schon im Titel des Hörspiels wieder, der im Gegensatz zu *Nora* und *Die Ausgesperrten* bei der Umwandlung der Vorlage in ein Hörspiel verändert wurde. Sowohl hinsichtlich des Personals also auch bezüglich Ort und Zeit unterscheidet sich die musikalische Tragödie *Clara S.*<sup>31</sup> vom Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben*. Im Hörspiel wird Ort und Zeit der Handlung gleich zu Beginn (3) angegeben: "das Luxushotel 'Baur au Lac' in Zürich. Zeit: 1856, anlässlich einer konzertanten Aufführung des ersten Aktes der 'Walküre' zum 45. Geburtstag von Franz Liszt vor geladener Gesellschaft". Dagegen spielt das Drama (63) am Vittoriale bei Gardone, in der Villa d'Annunzios, wo eine fiktive Gesellschaft im Spätherbst des Jahres 1929 zusammenkommt. Nur die drei Personen der Familie Schumann (Clara, Robert und das Kind Marie) gehen in beide Texte ein. Im Drama treten außerdem auf: Gabriele d'Annunzio (genannt Commandante), dessen Haushälterin Aélis Mazoyer, Luisa Baccara, Donna Maria di Gallese (Fürstin von Montenevoso, die Gattin des Commandante) und Carlotta Barra. Die beiden Irrenwärter haben im Hörspiel wie im Drama keinen Text. Ihre Anwesenheit ist allerdings im Drama sichtbar und wird im Hörspiel über Schreie Roberts, den sie bewachen, deutlich. Ferner treten im Drama etliche Dienstmädchen und eine junge Prostituierte aus dem Ort auf. Der Kreis der Frauen um d'Annunzio wird im Hörspiel ersetzt durch den um Liszt - seine Mäzenin Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein und die Pianistin Camilla Pleyel.

<sup>29</sup> Für Koch (1986. 27) ist die Lehre aus dem Roman *Die Liebhaberinnen*, daß nur die Berufstätigkeit die Frau befreien könne. Wenn nun aber das Schicksal Noras betrachtet und in den Kontext der Varianten der Frauenbewegung gestellt wird, so zeigt sich, daß dieser Interpretationsansatz nicht ausreicht.

<sup>30</sup> Auch ihre acht Geburten sowie die fortschreitende Geisteskrankheit des Gatten Robert werden als Bestandteile der Biographie der authentischen Clara im Hörspiel erwähnt.

<sup>31</sup> Das Drama wird stets zitiert nach der Fassung in: E.J.: Theaterstücke. Hg. von Nyssen. 1984. 63-101.

Drama wie Hörspiel sind in zwei große Teile gegliedert, von denen der erste etwas länger ist. Beide Texte beginnen mit den hilflosen Klavierübungen der Tochter des Ehepaares Schumann, zu denen sie von der Mutter mit allem Nachdruck angehalten wird. Im Drama sieht man sie in das Logier'sche Trainingsgestell gespannt. Im Hörspiel (14) beschreibt Liszt dieses gräßliche Gestell zur Haltungsverbesserung. Was im Drama allein über das Auge wahrnehmbar ist, wird im Hörspiel ausgesprochen.

Den meisten Text des ersten Teiles hat Clara, die versucht eine finanzielle Förderung für Robert zu finden. Im Drama richtet sie ihre Bitten an d'Annunzio und versucht gleichzeitig, die anderen Frauen zu Komplizinnen ihres Planes zu machen. Diese aber kämpfen in Konkurrenz zu ihr um die Gunst und das Geld des Commandante. Im Hörspiel dagegen stellt Clara die Bitte um Geld an die Fürstin und deren Geliebten Liszt.

Die erste Szene des Dramas spielt im kitschigen, mit Prunk überladenen Salon der Villa d'Annunzios, wo Clara und Luisa zusammenkommen, im Hörspiel treffen Camilla und Clara im Salon des Hotels aufeinander. Während Marie im Hintergrund verzweifelt auf dem Klavier übt, entwickelt sich in beiden Texten ein Gespräch zwischen den anwesenden Frauen, das für das Hörspiel leicht umgeschrieben wurde: Denn im Drama gibt sich Clara schon in dieser ersten Sequenz als Opfer ihres irren Mannes zu erkennen, dessen Wahnsinn sie im Hörspiel erst viel später anerkennt. Sie erzählt davon im Drama (65) Luisa, welche mit ihrer Rolle als Interpretin zufrieden ist, den Ausschluß von Frauen aus der 'originären' Kunst als Folge ihrer Biologie akzeptiert und sich damit arrangiert. Als Ersatz für künstlerische Anerkennung beansprucht Luisa im Drama (64) die Rolle des enfant terrible für sich. Die Sätze, mit denen sie dies tut, sind die, mit denen Clara die gleiche Rolle im Hörspiel (5) besetzen will. Dort kommt schon in diesem ersten Gespräch mit Camilla der Grund ihres Hierseins heraus: Sie will ihren Gatten vermarkten, indem sie einen Förderer für ihn findet. Im Hörspiel ist die Kritik am Gatten hier noch kaum zu spüren. Hier ist sie in dieser ersten Szene noch ganz im Glauben an Genie und originäre Kunst gefangen, über den sie auch die Tortur ihrer Tochter am Klavier rechtfertigt.

Im Hörspiel klärt Camilla Clara schon in dieser ersten Szene auf, daß im Hotel fast nur Frauen das große Geld haben. Und an diese haben sich schon andere mittellose Künstler gehängt. Außerdem geben diese Mäzeninnen für Frauen in keinem Falle Geld aus. Daraus folgt eine bedeutende Akzentverschiebung: Im Drama verkörpert der Commandante das Zusammenspiel von Geld, Geschlecht und Kunstproduktion. Im Hörspiel werden diese Pole der Macht auf verschiedene Personen verteilt: Die Fürstin verkörpert die Macht des Geldes und kauft sich den Künstler Liszt. Dieser wiederum verkörpert die Macht des Mannes und besonders des Künstlers. So meint d'Annunzio im Drama (81), er "repräsentiere eine gigantische finanzielle und noch größere ideelle Macht." Liszt dagegen erklärt im Hörspiel, er stehe für die (34) "gigantische finanzielle wie ideelle Macht der Fürstin."

Während Clara im Hörspiel (13) vor Liszt niederknien will, ist im Drama (66) der eintretende Commandante der Empfänger ihrer Unterwürfigkeitsgesten. Im Hörspiel wie im Drama kommt es zum Streit zwischen Clara, die ihren Mann verteidigt, und dem anwesenden Künstler über die Frage, wer



denn nun genialer sei und wer die Charakteristika des einmaligen Künstlers für sich in Anspruch nehmen dürfe. Die Personen reden in beiden Gattungen nicht miteinander, sondern - unfähig zur Kommunikation - aneinander vorbei. Liszt wie d'Annunzio rechtfertigen ihr Geniedasein über ihre Maßlosigkeit, ihre Rücksichtslosigkeit und über ihre Nähe zum Diabolischen. Im Hörspiel versucht Liszt, seine Genialität nicht nur mit Worten herauszustreichen, sondern greift auch zum Klavier, um sie unter Beweis zu stellen. Clara verteidigt in beiden Texten ihren Robert: Während sie im Drama den Komponisten Schumann über den Dichter d'Annunzio stellt, geht es im Hörspiel ausschließlich um Musik. Clara vertritt hier den Komponisten Schumann gegen den 'nur'-Interpreten Liszt.

Im Hörspiel stört keine um die Gunst und das Geld des Mannes wetteifernde Frau diesen Kunststreit, sondern die aufgrund ihres Geldes dem Künstler überlegene Fürstin, von der Liszt finanziell abhängig ist und die ihn dafür bezahlt, ihrer Eitelkeit zu schmeicheln. Clara versucht nun ebenfalls diese Frau für sich bzw. für ihren Robert zu gewinnen, doch die Fürstin fördert nur Männer (18) und begründet dies mit der Unvereinbarkeit von Frau und Kunst. Liszt huldigt ihr als seiner Muse und einzigen Geliebten, läßt aber gleichzeitig keine Gelegenheit aus, Clara und später deren Tochter sexuell zu belästigen. Die Fürstin spornt ihn an, endlich selbst zu komponieren und unterstreicht dies mit der Drohung, bald einem Komponisten, (23) "dem sogenannten schöpferischen Genie", den Vorzug zu geben. Wieder beginnt Liszt, Klavier zu spielen, um die Angriffe der Fürstin und Claras zu entkräften. Die Tochter Marie spielt im Hörspiel währenddessen unentwegt falsch im Hintergrund und soll laut Clara damit ebenfalls die Fürstin zur finanziellen Förderung bewegen.

Während Clara im Hörspiel gegen die von Gewalt geprägten Annäherungsversuche Liszts kämpft, muß sie sich im Drama gegen den Commandante wehren. Dessen sexuelle Aggression ist im Drama sichtbar: Er faßt den Frauen an den Busen und knöpft sich zum Grauen von Clara die Hose auf (72). Im Hörspiel dagegen wird diese Gewalt durch Geräusche vermittelt, die für Kampfscenen zwischen Liszt und Clara stehen. Beide Männer rechtfertigen ihre sexuelle Gewalt gegen Clara über das Klischee des dionysischen Künstlers. Im Drama (67) und im Hörspiel (25) versucht diese, den Mann zu beruhigen, indem sie sich auf ihren Status als Mutter und Künstlerin beruft. Beiden Männern ist es aber völlig egal, ob sich Clara ihnen als Mutter, Künstlerin oder in einer anderen Rolle hingibt, Hauptsache sie tut es. Denn sie sehen in ihr nichts anderes als einen Körper. Ähnlich ist im Drama die Haltung des Commandante gegenüber der Tänzerin Carlotta. Als diese vor ihm tanzt, greift er einfach nach ihr (69). Diese dagegen beharrt zum eigenen Schutz darauf, ein Altarbild für den fernen Pilger zu sein. Das gleiche Bild beansprucht Clara im Hörspiel (51) aus ähnlichem Grunde für sich.

Luisa und Carlotta wollen im Drama ebenfalls den Commandante als Förderer für sich gewinnen. Luisa prostituiert sich dafür und hofft ihr Ziel nach "nur noch etwa 120 Körperhingaben" (70) zu erreichen. Carlotta dagegen will den Commandante von ihrem Talent überzeugen und bezahlt Luisa außerdem dafür, beim Beischlaf mit dem Commandante ein gutes Wort für sie einzulegen. Doch die Konkurrenz zwischen den Frauen läßt keine wie auch immer geartete Solidarität unter ihnen zu.

Das Kind Marie ist in beiden Texten in zweifacher Hinsicht Opfer. Es wird erstens von der Mutter in das Übungsgestell gespannt und gezwungen, unaufhörlich zu üben. Zweitens ist sie im Drama wie im Hörspiel einem Mann ausgeliefert. Im Hörspiel flüstert Liszt auf Marie ein (29) und steigert im Verlauf des Textes immer mehr seine sexuellen Avancen, die Clara nicht unterbindet. Im Drama werden die Annäherungsversuche des Commandante ganz offensichtlich dargestellt, wobei Aélis ihn unterstützt, indem sie Clara ablenkt. Dies ist leicht, denn für Clara besteht die Tochter ohnehin nur aus übenden Händen, und sie erzählt lieber von ihrer eigenen traumatischen Kindheit, in der sie zur Künstlerin gedrillt wurde, als ihrer Tochter ein solches Schicksal zu ersparen. Clara spricht im Hörspiel hier erstmals ansatzweise die Wahrheit, d.h. von ihrem Leid in der Kunst- und Männerwelt des Vaters und des Ehemanns. Sie argumentiert einerseits für das Genie, andererseits gegen diesen Mythos und reagiert in beiden Texten auf die eigenen Aussagen zum Thema männliche Genialität mit Brechreiz.

Im Drama tritt ganz kurz die Gattin d'Annunzios auf und wird gleich wieder weggeschickt (77), da der Commandante noch immer mit Marie beschäftigt ist. Letztendlich entreißt Clara ihr Kind dem Wüstling - im Drama d'Annunzio, im Hörspiel Liszt (30). In beiden Texten spricht nun Marie von ihrer eigenen schrecklichen Kindheit und beschreibt sich im Hörspiel (30) wie im Drama (77) als ein Paar Hände, an denen ein Körper baumelt. Im Drama wirkt das Ganze noch drastischer, da das Kind von der Mutter weg und wieder hin zu d'Annunzio strebt. Clara fordert Liszt bzw. d'Annunzio nun auf, doch wenigstens ihre Tochter zu fördern und zieht Marie in beiden Gattungen mit der Begründung vom Mann weg, daß sie als einziges ihrer Kinder kein Ausschuß geworden sei. Dies ist Anlaß für Clara, von der Tragik ihrer acht Schwangerschaften zu sprechen. Im Drama (78) geht sie noch weiter: Sie versteht die Geburten als Kalkül ihres neidischen Gatten, der sie auf diese Weise vollends vom Kunstbetrieb fernhalten wollte. Im Drama sind diese Leidensgeschichten an die Adresse von Aélis gerichtet, im Hörspiel spricht Clara zu sich selbst. Sie preist die Begabung ihrer Tochter und bezeichnet ihre Söhne im Drama (81) wie im Hörspiel (34) als "Ansammlungen von Todesleiden", die vom Vater auf die Söhne übergingen. Die Männer bieten daraufhin Clara sofort an, ihr noch einen Sohn zu machen. D'Annunzio und eine Hure aus dem Dorf liegen im Drama währenddessen am Boden. Im Hörspiel reibt sich Liszt an Clara, was aus seinem keuchenden Sprechen hervorgeht. Doch in beiden Texten ist Clara so in ihre Überlegungen zum Zerstörerischen des Geniebegriffs und zu ihrem Gatten vertieft, daß sie davon kaum etwas mitbekommt.

Im Drama zieht Clara Aélis zu Rate, um zu erfahren, welches Klischee bzw. welches Bild der Frau sie wählen soll, um Geld vom Commandante zu bekommen, und bietet sich ihm letztendlich in der Kind-Rolle der Heiligen an (84): "Auch die Rolle der passiven, fernen Heiligen wird uns oft zugewiesen. Ich bin, wie schon erwähnt, mehr der Typus Elfenkind." Im Hörspiel (36f) dagegen weist Clara darauf hin, auch die Heiligenrolle "formvollendet auszufüllen". Während sie diese Rollen im Drama als Zuweisungen wahrnimmt, bestimmt sie sich im Hörspiel als eine Frau, die diese von selbst ausfüllt. Gegen Liszts Willen zitiert sie im Hörspiel Teile des Gedichts über sich als (36) "Nonne in Andachtswonne"

und „Engelskind“. Liszt kontert mit den Worten d’Annunzios aus dem Drama und attestiert der Frau eine angsteinflößende unersättliche Gier, die den Mann dazu zwingt, aus ihr etwas zu machen, vor dem ihm graut. Des Erfolges ihrer sexuellen Attacken wähnen sich Liszt wie d’Annunzio aber wieder sicher, als Clara nun in beiden Texten den Irrsinn ihres Mannes zugibt. Im Drama (86) wie im Hörspiel (39) beschließt ein Monolog Claras den ersten Teil: Sie spricht ruhig gegen den Mythos des männlichen Genies an und spielt dennoch Kompositionen ihres Mannes bis zum Beginn des zweiten Teils. Ihre Gespaltenheit läßt Hände und Mund einander widersprechende Dinge tun.

Der zweite Teil bringt den ersten und einzigen Ortswechsel, der außerdem neues Personal einführt. Im Hörspiel deuten Geräusche wie Geschirrklopfen darauf hin, daß die Gesellschaft sich nun im Hotel-speisesaal befindet. Im Drama haben sich alle Personen des ersten Teils im Speisezimmer der Villa eingefunden, wo unappetitlich und chaotisch gegessen wird. D’Annunzio trägt nun seine Faschisten-uniform, und Robert Schumann sitzt begleitet von zwei Irrenwärtern seitlich an einem Katzentisch. Auch im Hörspiel tritt Robert im zweiten Teil erstmals auf und beginnt nun, selbst über sein Genie und seinen Wahnsinn zu sprechen. Sein Text ist in beiden Gattungen weitgehend identisch: Er haßt den Geniebegriff und huldigt ihm unter Abwertung seiner Frau dennoch ständig. Robert beschreibt die Frau als Natur und folglich krank und angsteinflößend.

Doch auch hier mag kein Dialog zwischen den Anwesenden entstehen, und die männlichen Gegenspieler Roberts - Liszt bzw. d’Annunzio - beginnen, vom Eroberungsdrang des Mannes zu reden. D’Annunzios Text (87f) ist sehr umfangreich, da er mit Anspielungen auf den faschistischen Hintergrund der historischen Figur ausgeschmückt wird, die im Hörspiel fehlen. Im Hörspiel meint Liszt zu diesem Thema (41), daß Kind und Frau den Mann am Boden festhalten wollen, von dem er sich tapfer losmache, um aufzusteigen oder hinabzutauchen

Robert hört dann plötzlich in beiden Texten einen Ton, den Clara gleich als den Anfang einer neuen Symphonie interpretiert und damit sich sowie ihren Mann zum Gespött macht. Im Drama weist der Commandante zunächst auf Roberts offensichtlichen Wahnsinn hin und erinnert dann daran, daß weniger Geld, sondern eher posthumer Ruhm das Ziel des Künstlers sein sollte. Sein Text wird im Hörspiel auf die reiche Fürstin und den Künstler Liszt verteilt. Gleichzeitig rufen die Männer in beiden Gattungen Clara die Möglichkeit ins Gedächtnis, ihre pekuniäre Situation doch eher über Körperhingabe denn über die Darstellung ihrer Person als Künstlerin und Künstlergattin zu verbessern.

Im Drama (91) wie im Hörspiel (51) spricht nun Robert plötzlich ‘vernünftig’: Er beschreibt Clara als unbegabt für das Komponieren und erklärt ihre fortschreitende Entsexualisierung über ihre künstlerischen Ambitionen. In beiden Gattungen erleidet er dann wieder einen Anfall von Wahnsinn, der im Hörspiel über tumultartige Geräusche vermittelt wird. Im Drama nutzt der Commandante - unterstützt von Aélis - die Unruhe, um sich erneut an Marie heranzumachen. Währenddessen streitet sich Robert im Drama mit Luisa (92) und im Hörspiel mit Camilla (52) über den Status des einmaligen enfant terrible,

den alle für sich beanspruchen. Diese Auseinandersetzung endet damit, daß Robert ankündigt, nun den Anfang seiner neuesten Symphonie vorzusingen. Er trägt aber zur allgemeinen Belustigung der Gesellschaft den Anfang von Beethovens Fünfter vor. Im Hörspiel fallen andere in den Gesang ein, und Camilla beginnt, ihn am Klavier zu begleiten. Im Drama macht sich der Rest der Gesellschaft über Robert auch sichtbar lustig. Er dagegen schwärmt nun von der Frau, die ihn am Klavier begleitet - Camilla im Hörspiel bzw. Luisa im Drama - und spricht nebenher von seinem Wahn, seiner Qual mit der Kunst. Nun beginnt Clara ruhig zu ihm zu sprechen. Im Hörspiel wird die Musik leiser, und die flüsternde Stimme Claras bestimmt den akustischen Vordergrund. Sie schildert das Grauen ihrer Ehe mit Robert, wirft ihm vor, ihr verboten zu haben, zu komponieren und das zweite Klavier zu benützen. Als Grund ihres Scheiterns gibt sie die Tatsache an, daß ihr Talent zeitlebens eine Bedrohung für den Mann darstellte und deswegen von ihm unterdrückt wurde. Dennoch kann sie den Glauben an die Begabung des Gatten nicht aufgeben, ist er doch die Rechtfertigung für ihr grauenvolles Leben. Diese Passagen aus der Rede Claras werden vom Drama ins Hörspiel übernommen.

Clara verdrängt nun die Frau vom Klavier, beginnt perfekt Schumanns fis-moll-Sonate zu spielen und macht gleichzeitig Robert Vorwürfe. Sie wertet die acht Geburten als gezielt platzierte Torpedos gegen ihre künstlerischen Fortschritte und sieht Kalkül hinter der Tatsache, daß Robert sie in seiner Musikezeitung nicht rezensierte. Robert erzürnt ihr Spiel immer mehr, er streitet vehement die Urheberschaft der Sonate ab und bezeichnet sein Stück als (59) "fremdkomponierten Mist". Im Drama erregt er sich so sehr, daß er sich auf den Tisch übergibt (96). Doch in beiden Texten spielt Clara trotzdem weiter, und beide beginnen miteinander zu kämpfen. Im Hörspiel wird dies über Geräusche und keuchendes Sprechen des miteinander ringenden Paares vermittelt. Roberts letzte Worte in beiden Texten sind ein Zitat aus einem seiner Briefe an Clara, in dem er ihr ein wunderbares Leben verspricht. Im Drama erwürgt Clara daraufhin ihren Mann (97). Im Hörspiel macht sie ihm noch während seines Todeskampfes Vorwürfe (62f). Dies belustigt Robert, und er wiederholt seine Thesen von der Unvereinbarkeit von Kunst und Frau. Daraufhin nutzt Clara ihre trainierten Finger und bringt ihn endgültig um. Nach dem Tod Roberts tritt im Drama wie im Hörspiel Stille ein. "Die Welt der Männergenies ist die Todeslandschaft" (97), lautet im Drama Claras einziger Kommentar zu ihrer Tat, bevor der Vorhang fällt.

Ein Epilog beschließt *Clara S.* Der Ort der Handlung ist das Zimmer des ersten Teils, das nach der Bühnenanweisung Jelineks (97f) verändert wurde. Nun ist

an einem der hohen Fenster eine Art Alpinum (Imitation der Zugspitze) aufgebaut, aus Steinblöcken. Darauf, hoch oben, ein Gipfelkreuz. (...) Auf dem Berg wächst Enzian, Alrausch und Edelweiß (...). Am Fuß des Berges sitzt Clara und hat den Kopf des von ihr erwürgten Robert in ihrem Schoß. (...) Die übrigen Personen lagern in lockerer Formation drumherum. Sie tragen mondäne Skibekleidung (...).

Das kitschige, alpine Bühnenbild des Dramas hat im Hörspiel seine akustische Entsprechung: Während die um die Leiche versammelten Personen sprechen, sind Naturgeräusche zu hören. Leiser Donner grollt aus der Ferne und steigert sich langsam zu lauten Gewittergeräuschen. Clara spricht in beiden Texten nun zum toten Robert. Ihre Rede ist voll von Zitaten aus ihren Briefen an ihn, sie spricht von seinem Genie und ihrer Inferiorität.

Auf die Ankündigung Claras, für den toten Robert das Edelweiß zu holen, folgt im Drama diese Tat. Im Hörspiel sind Geräusche eines Steinschlags und von zu Tal rollenden Felsen zu hören. Clara kommentiert hier ihre Tat so (67): "Sag doch endlich was, Robert! (...) Zu Lebzeiten hast du nur Totgeburten in den Sand gehäufelt. Vielleicht hat dein Tod deine Sprache vom Wahnsinn befreit?" Hier wurde im Vergleich zum Drama gestrichen, denn in der Dramenvorlage interpretiert Clara ihre Handlungen (99): "vielleicht hat dein Tod deine Tonsprache vom Wahn befreit. Ich habe jetzt keine Angst vor weiblicher Radikalität mehr und erklimme soeben ein phallisches Symbol. Und du kannst gar nichts dagegen machen!" Während Clara im Drama mit dem Berg kämpft, kämpft sie sich im Hörspiel auch durch die Paradigmen des männlich besetzten Kunstbegriffs. "Der Mann bildet ab, die Frau wird abgebildet", keucht sie im Hörspiel (68), als die Naturgeräusche immer bedrohlicher werden.

Clara schwankt hier zwischen zwei Positionen, die ihre gesplante Haltung während des ganzen Dramas bzw. Hörspiels durchziehen: Einerseits huldigt sie immer wieder dem Genie ihres Gatten und bezeichnet ihren Verzicht auf Eigenkomposition als selbstgewählten angesichts des überragenden Künstlers neben ihr. Auf der anderen Seite sieht sie sich als Opfer Roberts und wirft ihm vor, daß sie nicht einmal den Namen ihrer Werke selbst wählen durfte. Doch sie entschuldigt sich im gleichen Satz dafür, daß sie ihm nicht gefielen (D: 100, HS: 70). Im Drama ist nun im Hintergrund ein Jodler zu hören, und auch im Hörspiel vermitteln Kuh- und Jodelgeräusche eine plötzliche Idylle. Dieser Wechsel ist die akustische Entsprechung zu Claras Rede, die das Leben mit ihrem Mann entweder als Himmel oder als Hölle darstellt.

Im Drama wie im Hörspiel beginnt Clara nun am Klavier Beethovens Fünfte zu spielen, also genau das Stück, das Robert vorher zu Unrecht als sein eigenes ausgab. Spielend stirbt sie. Clara hinterließ in beiden Texten ein Stück Papier, das im Drama ein Wärter findet und vorliest, während sie es im Hörspiel Liszt in die Hand drückt, der es an Marie weitergibt. Diese liest den Inhalt stockend vor.

Die Absage des Hörspiels gibt an, welche Zitate eingeflochten wurden. Aufgeführt werden die Tagebücher und Briefe von Clara Schumann, die Briefe von Robert Schumann, die Romane Gabriele d'Annunzios und *Am Ende angekommen* von Ria Endres. Im Drama werden außerdem der Briefwechsel zwischen Tamara de Lempicka und d'Annunzio sowie die Tagebücher von Aélis Mazoyer angegeben.

Die Veränderungen vom Drama zum Hörspiel sollen nun anhand des Personals noch einmal geordnet werden: **Robert** Schumann tritt in beiden Gattungen auf. Sein Text im Hörspiel stimmt überwiegend mit dem des Dramas überein.

Auch die **Marie** im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* ist mit der des Dramas *Clara S.* fast identisch. Sie wird auch im Hörspiel von einem Mann, diesmal von Liszt, begripselt und von der Mutter gedrillt, die an ihr die selbst erlebte traumatische Kindheit wiederholt. Für das Hörspiel wurden aber die Passagen gestrichen, in denen der Commandante sich direkt und sichtbar an der Tochter der Schumanns vergreift und mit ihr am Boden liegt. Im Hörspiel ist sie deshalb vor allem Opfer ihrer Mutter, deren Projektionsfläche und somit weitgehend entsexualisiert. Durch die Streichung der Szenen Marie-Commandante wandelt sich auch die Figur **Clara**. Ihre Tendenz zur 'Kunsteislaufmutter' tritt in den Vordergrund. Während sie im Drama auch in Beziehung zu den um die Gunst des Commandante konkurrierenden Frauen gesetzt wird, ist im Hörspiel in erster Linie die Fürstin ihre weibliche Gegenspielerin. Claras Bitte um Geld ist im Hörspiel an eine Frau (die Fürstin) und an einen Mann (Liszt als Günstling der Fürstin) gerichtet. Im Hörspiel verteidigt sie dafür noch bis kurz vor Ende des ersten Teils mit aller Vehemenz das Genie ihres Mannes. Dies unterscheidet sie von der Clara der Dramenvorlage, die stärker und früher das finanzielle Dilemma und den Irrsinn ihres Mannes realisiert. Denn im Drama (85) meint sie schon zu Beginn vertraulich zu Luisa, sie sei hergekommen, um dem "Commandante mit seinem irrwitzigen Vermögen diesen Wahnsinn als Genialität anzubieten." Nicht zuletzt deswegen rückt im Hörspiel die Zerrissenheit Claras zwischen dem Festhalten am Geniebegriff und dem Bewußtsein des lebenslangen Leidens unter diesem Mythos in den Vordergrund. Beide Pole werden im Hörspiel klarer getrennt, die Schizophrenie Claras ist deutlicher.

Der Text von **Liszt** im Hörspiel ist größtenteils dem d'Annunzios im Drama entnommen. Liszt verkörpert wie der Commandante die Macht von Geschlecht und Kunst, hat aber selbst kein Geld und ist deshalb von der Fürstin abhängig, zu der er sagt (20): "Du weißt doch, daß ich von Schönheit besessen bin! Von Bäumen, Blumen, Hunden und Frauen. Nein, von einer Frau: von dir!" Dagegen hat es der Commandante nicht nötig, sich *eine* Frau auszusuchen. Er spricht in den Kreis der ihn umgebenden Frauen (70): "Ich bin von Schönheit besessen: von Bäumen, Blumen, Hunden und natürlich von Frauen! Ich könnte es nicht ertragen, wenn die Frau, mit der ich gerade lebe, nicht schön wäre." Außerdem gleicht Liszt in seiner Anbiederung als Künstler an die Macht des Geldes bzw. an die Fürstin, der Luisa des Dramas *Clara S.* Denn auch er prostituiert sich.

Die **Camilla** des Hörspiels hat im Drama keine direkte Entsprechung. Ein Dialog mit Clara, in dem sie versucht, Marie aus dem Übungsgestell zu befreien, wurde fürs Hörspiel neu verfaßt.

Eine ähnlich selbstbewußte Künstlerin ist bei den Frauenfiguren im Drama nicht zu finden. Dennoch sind Teile des Hörspieltexts Camillas der Rede der d'Annunzio umgebenden Künstlerinnen aus dem Drama entnommen, denn wie diese Frauen ist auch sie auf der Suche nach Geld: Während in der Schlußsequenz des Dramas die Pianistin Luisa Robert am Klavier begleitet, übernimmt Camilla im Hörspiel diese Rolle. Auch Camillas pragmatischer Umgang mit Sexualität gleicht dem Luisas. Außerdem wird ein Teil des Damentexts Carlottas zum Hörspieltext Camillas.

Die **Fürstin** des Hörspiels repräsentiert die Macht des Geldes. Aufgrund dieser Position speist sich ihre Rede aus dem Text d'Annunzios. Ihr Eintreten für den Ausschluß der Frau aus der Kunst hat wiederum seine Vorlage in der Rede Luisas im Drama. Doch aufgrund der Tatsache, daß sie zwar als Frau eine Stufe unter den Männern steht, aber wegen ihres Reichtums über den anderen Personen, hat sie eine Position, die im Drama kein Äquivalent hat. Die Fürstin erhält somit im Hörspiel auch neuen Text.

Wenn nun das Personal ausgehend vom Drama betrachtet wird, ergibt sich folgendes Bild: **Aélis** ist im Drama angelehnt an die historische Figur der Haushälterin d'Annunzios. Nur einzelne Sätze ihres Textes finden sich im Hörspiel in der Rede Camillas wieder.

Die Tänzerin **Carlotta** spricht im Drama nur wenig. Sie will dem Commandante vielmehr durch graziöse Bewegungen und Tanz zur Förderung bewegen und weigert sich, für ihre Ziele mit ihm zu schlafen. Ihr Text wurde für das Hörspiel fast vollständig gestrichen. Ausnahmen sind die Tatsache, daß sie wie Clara im Hörspiel auf die "Nonnenmasche" (36) setzt und Textpassagen, die auf die Camilla des Hörspiels übergehen.

Auch **Luisa** gehört nur zum Personal des Dramas, nicht aber zu dem des Hörspiels, doch Teile ihres Texts gehen auf Liszt, Clara, Camilla und die Fürstin über: Im Drama (79) kritisiert sie das Spiel Claras, im Hörspiel tut dies Liszt mit sehr ähnlichen Worten. Während im Drama Luisa mit Clara um den Platz am Klavier ringt, spielt sich im Hörspiel diese Konkurrenz zwischen Liszt und Clara ab. Wie die Clara des Hörspiels, nimmt die Luisa des Dramas für sich die Rolle des enfant terrible in Anspruch. Ihre Einstellung zu Kunst und Weiblichkeit geht im Hörspiel in die Rede der Fürstin über.

Mit **d'Annunzio** verhält es sich ähnlich. Er geht zwar nicht als Figur ins Hörspiel ein, doch sein Text bleibt zu großen Teilen beim Übergang in die neue Gattung erhalten, nämlich in der Rede Liszts. Beide verkörpern die Macht des Mannes und Künstlers. Passagen, die auf der Macht des Geldes basieren, wie die Behauptung, daß Ruhm dem Künstler mehr bedeuten soll als Geld, werden im Hörspiel der Fürstin zugeschrieben.<sup>32</sup> Gestrichen wurden Verweise auf die Biographie der historischen Vorlage, z.B. auf die Verbindung des Dichters zum Faschismus und auf dessen dekadenten Lebensstil.

Die Grundthematik des Dramas - der Zusammenhang Geschlecht-Kunst-Macht - bleibt im Hörspiel erhalten, obwohl das Personal sehr unterschiedlich ist. Die Aufteilung der Macht d'Annunzios auf die Personen Liszt und die Fürstin - zwei Figuren unterschiedlichen Geschlechts - bedeutet aber eine gravierende Veränderung: Doch deren Folge ist nicht, daß vermittelt wird, daß es eine Frau doch "schaffen" kann, sondern das genaue Gegenteil: Über die Person der Fürstin wird zwar klar, daß 'Frau sein' nicht unbedingt immer 'Opfer sein' impliziert (und aus diesem Blickwinkel ist das Hörspiel ein kritischer Kommentar zum Drama), doch die Fürstin ist Täterin in dem Sinne, daß sie die Unmöglichkeit

---

<sup>32</sup> Nebenbei bemerkt wurde d'Annunzio in der Stuttgarter Inszenierung von *Clara S.* unter der Regie von Ulrike Ottinger (1983) von einer Frau gespielt. Nyssen (1984. 157) wertet dies zurecht als Fehler.

weiblicher Kunstproduktion nochmals unterstreicht und jegliche Förderung von Frauen aufgrund ihrer Biologie ausschließt. Die Einführung der Fürstin, die am Hebel der Macht sitzt, ist im Hörspiel ein deutlicheres Beispiel dafür als die Frauen um d'Annunzio im Drama, wie patriarchale Festschreibungen für Frauen von Frauen weitergeführt werden. Diese Figur zeigt prototypisch, wie das Patriarchat auch ohne Männer gut funktionieren kann.

Während im Drama die um d'Annunzio herumschwirrenden Frauen in jeder Beziehung weit unter ihm stehen, ist Liszt von der Fürstin ökonomisch abhängig. Doch die Macht des Geldes sichert der Fürstin nicht sexuelle Anziehung, wie das beim Mann im Drama der Fall war, sondern steht dieser eher entgegen. Aus dem Vergleich beider Texte geht so klar hervor, daß gleiches Handeln von Männern und Frauen (hier: Machtausübung aufgrund finanzieller Überlegenheit) völlig unterschiedliche Konsequenzen hat.

Eine weitere Veränderung vom Drama zum Hörspiel ist, daß der Kunststreit, in dessen Verlauf im Drama verschiedene Disziplinen wie die Dichtung (d'Annunzio), der Tanz (Carlotta) und die Musik (Clara, Robert, Luisa) miteinander konkurrieren, im Hörspiel auf die Gattung Musik beschränkt und innerhalb dieser ausgetragen wird. Die ProtagonistInnen des Hörspiels streben immer wieder zum Klavier, um ihre Argumente zu stützen. Dadurch gelingt es Jelinek, eines ihrer Hauptthemen zu pointieren, nämlich die (scheinbare) Hierarchie zwischen Schöpfung und Nachschöpfung, zwischen originärem Werk und Interpretation, zwischen dem Genie und dem Handwerker.

### **2.1.3.3 Von *Krankheit oder moderne Frauen* zu *Erziehung eines Vampirs***

Das Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* entstand als Koproduktion von Süddeutschem, Bayerischem und Norddeutschem Rundfunk unter der Regie von Otto Düben, wurde am 12.6.1986 erstmals gesendet und als Schlußpunkt der Jelinek-Retrospektive des SDR am 25. März 1990 wiederholt. Die Musik komponierte Patricia Jünger.

Der Vorläufer des Hörspiels ist das Drama *Krankheit oder moderne Frauen*<sup>33</sup>, dessen Hauptperson wie die des Hörspiels nach Emily Brontë, der berühmten Verfasserin der *Sturmhöhe*, benannt ist. Jelineks Emily ist Dichterin, Krankenschwester sowie Vampirin<sup>34</sup> und aus diesem Grunde ständig auf der Suche nach frischem Blut. Am einfachsten und billigsten ist dieses in der Arztpraxis ihres Verlobten und Arbeitgeberers Doktor Heidkliff zu bekommen, dem Doppelarzt für Oben und Unten - er ist Gynäkologe und zugleich Zahnarzt. Als Krankenschwester, dem Sinnbild der reinen, helfenden Dienerin, und als Vampir, dem Sinnbild des Unreinen, vereinigt sie zwei sich ausschließende Prototypen.

In der Metapher des Vampirs drückt sich außerdem im Drama wie im Hörspiel das Nicht-ganz-da und Nicht-ganz-weg-sein der Frau aus. Dieses gruselige Wesen erkennt der Vampirjäger in der Literatur vor

---

<sup>33</sup> Das Drama wird stets zitiert nach seiner Erstausgabe in manuskripte 23. H.85. 1984. 3-22.



allem daran, daß es nicht nur keinen Schatten, sondern auch kein Spiegelbild hat. Die Vampirmetapher trägt so auch der Tatsache Rechnung, daß sich Frauen als Angeschauten stets problematisch bleiben, da ihr Blick nur an der Oberfläche bleibt und nicht in eine Selbstfindung einzugehen vermag. Denn sie schaut auf sich mit den Augen desjenigen, bei dem sie ein Begehren auslösen soll. Dieses Zwischenleben gesteht der Frau keinen eigenen Ort zu. Sie hat keinen Subjektstatus und unterliegt der männlichen Ordnungsmacht. Das Stück stellt so für Ulrike Haß (1993. 26) die "Frage nach dem Bild der Frau jenseits männlicher Projektionen, nach ihrer Begrenzbarkeit im Spiegel."

Beide Texte thematisieren die Fixierung der Frau auf ihre biologische Rolle. Der Titel des Dramas legt Krankheit als weibliches Attribut fest, das zum Ausschluß der Frau aus der Gesellschaft führt. Krankheit erscheint als Gegenstück zur männlichen Ordnung, als Identifikationsmöglichkeit für die Frau und als Synonym für den einzigen ihr noch verbliebenen Existenzanspruch. Aus dem Naturzustand der Frau folgt ihre Krankheit und daraus ihre Unmündigkeit. Beim Drama ging es der Autorin darum, "daß Frauen als das andere, rein biologische Sein im Gegensatz zum Mann in diesem Endzeitstück beginnen zurückzuschlagen." (Int. Gross. 1987a. 10) Jelinek interpretiert aber die uralte Krankheitsgeschichte der Weiblichkeit nicht neu, sondern schuf eine "grausame Farce, in der sämtliche Klischees, kulturelle Vorbilder, Mythen, Stereotypen die Bühne einnehmen, die dazu beigetragen haben, die Rollen in der Geschichte zu verteilen". (Hoffmann. 1991a. 198)

Das Hörspiel besteht vor allem aus Dialogen zwischen Emily und Heidkliff und längeren Monologen beider Figuren. Mit Dialog bezeichne ich Sequenzen, in denen beide Personen nacheinander sprechen. Dieser Terminus ist ein arbeitstechnischer, denn die Dialoge sind meist nur beziehungslose Repliken, in denen die Personen selten auf das vorher Gesagte Bezug nehmen, also Scheindialoge, die Kommunikation nur simulieren. Emily wie Heidkliff sprechen mehr aneinander vorbei und vor sich hin als miteinander. Sie konstituieren sich in beiden Texten vor allem durch Selbstaussagen, durch Behauptungen, die monologisch in den Raum geworfen werden. Für Friedrich (1987. 85) gehören im Drama "Auseinandersetzungen zwischen Frauen und Männern der Vergangenheit an. (...) Geschlechterkampf, gegenseitige Zerfleischung, wie sie bei Strindberg stattfinden, wirken dagegen wie nostalgische Reminiszenz an eine heile Welt." Der Versuch, die 'Handlung' von Drama und Hörspiel zu vergleichen, birgt neben dem Fehlen von Bezügen in Rede und Gegenrede das Problem, daß die einzelnen Szenen in keiner der Gattungen verknüpft sind.

Im Gegensatz zu den Veränderungen, die im Vergleich zum Drama für das Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* vorgenommen wurden, sind diejenigen für *Erziehung eines Vampirs* leichter zu fassen. Die Autorin hat beim Übergang vom Drama *Krankheit oder moderne Frauen* zum Hörspiel in erster Linie Streichungen vorgenommen. Die Veränderungen sollen nun im chronologischen Vergleich der beiden Gattungen aufgedeckt werden und zeigen sich schon in der Gegenüberstellung der Personenlisten: Der

---

<sup>34</sup> Der Vergleich mit der Vampirgeschichte erfolgt im Kapitel 2.2.2.9.

Sprecher wurde für das Hörspiel neu hinzugefügt. Dr. Heidkliff, Emily und der Heilige treten in beiden Genres auf. Dagegen fehlen folgende im Drama auftretende Personen in der Hörspielfassung:

Carmilla (Hausfrau, Mutter und Vampir, österr.), Dr. Benno Hundekoffer (Steuerberater und Carmillas Mann), fünf Personen auf Rollschuhen (verschiedene Größen), eine sprechende Babypuppe mit hübschen Sprech-Kassetten, zwei gut erzogene Jagdhunde, ein paar Frauen in schönen Kleidern, ein Doppelgeschöpf (Emily und Carmilla, zusammengenäht)

Der Dramentext (3) enthält detaillierte Angaben über den Aufbau der Bühne. Diese soll in zwei Bereiche aufgeteilt werden, wobei der linke eine Arztpraxis darstellt. Dort befindet sich eine Mischung aus Zahnarzt- und Gynäkologenstuhl sowie ein Sortiment Blutkonserven. Links geht diese Praxis in eine wilde Heidelandschaft über. Im Hörspiel wird der Handlungsort Arztpraxis über den Text selbst deutlich und die wilde Landschaft über Geräusche von Wind, Sturm, Wasser und Vogelschreien (1) vermittelt.

Beide Texte werden mit einem Zitat der Philosophin Eva Meyer eingeleitet, das im Hörspiel (1) der Sprecher unter Angabe der Quelle vorträgt. Dann setzen sie mit einem längeren Monolog Heidkliffs ein, in dem er sich und Männlichkeit überhaupt als absoluten Gegensatz zur Frau definiert. „Ich entstehe durch das, was sich an meiner Mittelachse angelagert hat“, meint er. Die Autorin nahm bei der Umwandlung des Monologs ins Hörspiel kleine Veränderungen vor. Im Drama deklamiert Heidkliff (3): „Ich stehe im Gegensatz. Ich bin der, an dem sich ein anderer mißt.“ Dagegen meint er im Hörspiel (2): „Ich stehe in einem Gegensatz zu ihr. Ich bin der, an dem sie sich mißt.“ Schon aufgrund dieser Veränderungen im Eingangsmonolog ist der Rückschluß möglich, daß im Hörspiel die Konkurrenz unter Männern in den Hintergrund tritt und die Frage nach den Definitionen für die Frau bzw. für Weiblichkeit als Gegenpol zum Mann das große Thema des Hörspiels ist. Dies legt die Vermutung nahe, daß es sich beim Hörspiel um eine Art Fazit aus dem vorausgegangenen Drama handelt. Anders als bei der Umarbeitung von *Clara S.* wurden nicht Machtpositionen verschoben, sondern ein im Drama enthaltenes Thema als zentrales fixiert.

Dieser Eingangsmonolog wird im Drama (3) durch die Ankunft Emilys unterbrochen, aus deren blutendem Körper zwei Pfähle ragen. Im Hörspiel dagegen ist an dieser Stelle der überlaute Biß in einen Apfel zu hören. Daraufhin meldet sich der Sprecher, um Emily das Geräusch des Bisses in eine Blutkonserve zu verbieten.

Der nun im Drama folgende Dialog zwischen den Verlobten Emily und Heidkliff, in dem er seine Enttäuschung darüber äußert, daß seine Verlobte noch immer kein typisches Frauenleiden bekommen hat, wurde ebenfalls in das Hörspiel nur geringfügig verändert übernommen. Unterbrochen wird dieser Dialog im Hörspiel durch das Geräusch eines Bisses in ein pralles Würstchen (5), woraufhin sich sofort der Sprecher meldet, um Emily dieses Geräusch zu untersagen. Prinzipiell folgt auf die Statements Emilys oft ein Geräusch: ein Orgelton, zischendes Wasser auf einer heißen Herdplatte oder gellende Mövenschreie. Diese 'Ruhestörungen' unterstreichen ihr Vampirdasein, das im Drama schon über ihre äußere Erscheinung zur Geltung kommt. Wenn Emily in dieser Szene zischend lacht, sollen im Drama

laut Regieanweisung ihre Vampirzähne zu sehen sein. Im Hörspiel (7) aber werden visuelle Sequenzen durch die Verbindung Geräusch-Sprecher ersetzt: “(Man hört das charakteristische zischende Gelächter des klassischen Vampirs, ähnlich dem Fauchen einer wütenden Katze) Sprecher: Gnädigste, Vorsicht, man sieht ihre Zähne! Unterlassen Sie das bitte sofort!”

Im Hörspiel (8) kündigt Emily dann an, auf dem “Spezialstuhl, für Ober- wie Unterleib gleich wichtig” Platz zu nehmen. Im Drama versucht sie ungeschickt, sich auf diesem Stuhl zu platzieren, fällt aber immer wieder herunter und will nicht hineinpassen. Die Autorin versucht nicht, diese Handlung direkt auf das Hörspiel zu übertragen. Doch der Tatsache, daß Emily nicht krank ist, trägt im Hörspiel ein Geräusch Rechnung, nämlich der überlaute Biß in ein Stück Knäckebrot. Daraufhin verbietet der Sprecher Emily das Geräusch, das entsteht, wenn sie versucht, in eine Halsschlagader zu beißen. Dieser Dialog endet im Drama mit dem plötzlichen Verschwinden Emilys durch (4) “Versenkung, Spiegel, Hinaufziehen etc.” Doch Heidkliff redet weiter, als wäre sie noch anwesend. Im Hörspiel wird ihr Verschwinden über ein Geräusch vermittelt, das Heidkliff kommentiert.<sup>35</sup>

Im Drama (4) wie im Hörspiel (9-13) folgt nun wieder ein Monolog Heidkliffs. Er dauert im Drama bis zum Ende der ersten Szene des ersten Aktes und besteht aus zwei Teilen. Im ersten definiert er die Frau über die Prototypen der Krankenschwester und Sozialarbeiterin als gerne helfend und entsagend. Die Autorin hat für das Hörspiel einige Sätze gestrichen und andere umgestellt: Das Geräusch und die Anrede ersetzen die im Drama während des Monologs herumflatternde Fledermaus, in die sich Emily nach ihrem Abgang verwandelt hat. Am Ende dieses ersten Teils des Dramas verläßt Heidkliff den als Arztpraxis gestalteten Teil der Bühne und geht in die Landschaft hinein, um in einem Teich zu baden. Im Hörspiel kündigt er dieses Vorhaben an, woraufhin leise Geräusche eines Strandes einsetzen, die sich langsam steigern (11). In seiner Rede werden nun sein Frauenbild, seine Frömmigkeit und seine Mitgliedschaft in der “Christelunion” als sich ergänzende ideologische Tendenzen deutlich. Während er spricht, beginnt Heidkliff im Drama sich auszuziehen (5). Der Vergleich beider Texte ergibt wieder kleine Streichungen für das Hörspiel. Diese haben den Effekt, daß Heidkliffs Rede über die Frau noch allgemeiner wird, denn Details, die Heidkliff im Drama in die Beschreibung der badenden Frauen einfließen läßt, fehlen im Hörspiel. An sich herunterblickend bestimmt er die männliche Lust und Macht als eine sichtbare. Er springt im Drama ins Wasser und schwimmt, während aus dem Off Geräusche von Wasser, Schreie von Badenden, Kinderrufe usw. zu hören sind (5). Im Hörspiel wird diese Akustik immer lauter, so daß Heidkliff - atemlos vom Sport - gegen sie anschreien muß, bis er kaum mehr zu verstehen ist. Vor diesem Geräuschhintergrund kämpft er gegen das Wasser und huldigt in seiner Rede

<sup>35</sup> Die im folgenden Zitat in eckige Klammern gesetzten Passagen sind für das Hörspiel (9) in den Dramentext (4) eingefügt: “[Man hört einen schmetternden Krach] Heidkliff: Also daran, [daß du soeben komplett verschwunden bist, mitsamt deinen Zähnen, die mir einen guten Verdienst ermöglichen sollten, daran] bin ich nun wirklich nicht schuld. Das kann mir keiner bei der Ärztekammer vorwerfen. [Ferner Donner, sehr leise] Heidkliff: Ich schenke dir Aufmerksamkeit [obwohl du nicht mehr vorhanden bist. Kein anderer Mann täte das für dich].”

dem Sport als Bereich des Männlichen. Dort kann Mann sich mit anderen messen und versuchen, die eigenen Grenzen und die der Natur zu überwinden. Bis auf geringfügige Streichungen gehen diese Sätze auch ins Hörspiel ein. Das Ende dieser Szene bildet im Hörspiel (14) ein unerträgliches Gelärme der Badenden, das abrupt von Totenstille abgelöst wird. Im Drama (5) wird dies mit einem plötzlichen Wechsel von gleißender Helligkeit zu absoluter Dunkelheit verbunden.

Während also die erste Szene des ersten Aktes von *Krankheit oder moderne Frauen* mit dem ersten Teil des Hörspiels *Erziehung eines Vampirs* weitgehend übereinstimmt, wurden die Szenen zwei und drei des ersten Aktes für die Hörspielfassung ersatzlos und die vierte Szene zum Großteil gestrichen. Sie sollen hier dennoch kurz skizziert werden: In der zweiten Szene des Dramas betritt der Steuerberater Benno Hundekoffer mit seiner hochschwangeren Frau Carmilla und ihren fünf Kindern die Arztpraxis. Dort fesselt er seine Frau in den gynäkologischen Stuhl und definiert sie gleichzeitig als das andere, der Natur nähere. Geist und Frau werden in seiner Rede zum Gegensatz. Seine Gattin Carmilla fügt sich seiner Definitionsmacht. „Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, daß ich spreche. Ich bin restlos gar nichts“, (6) meint sie. Ein Kind nach dem anderen zu gebären, erscheint in dieser Szene als einzige Bestimmung der Frau, deren Platz auf dem gynäkologischen Stuhl und nicht in der Welt ist. In der Rede Hundekoffers wacht der Mann als eine Art Gott über die Natur, das Wetter und die Frau. Da sich der Arzt verspätet, schaut Hundekoffer ständig in seine Frau hinein und feuert sie wie beim Sport an. Die gemeinsamen Kinder toben in der Landschaft herum, während ihre Mutter an den Strapazen der Geburt stirbt.

Zu Beginn der dritten Dramenszene hängt Carmilla tot in ihrem Stuhl. Emily tritt wieder in einer schicken Krankenschwesternuniform auf die Bühne, gefolgt von Heidkliff in der Badehose. Sie beschäftigt sich zunächst mit ihren Blutkonserven, wird aber dann auf Carmilla aufmerksam und bindet diese los. Sie findet Gefallen an der soeben Verstorbenen, deren Hals sie sondiert, während sie sagt (7): „Ich bin leider lesbisch. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich.“ Benno beschäftigt sich währenddessen mit der von seiner Frau geborenen Babypuppe. Er bemerkt nicht, daß Emily Carmilla am Ende dieser Szene in den Hals beißt und sie so zur Vampirin macht.

In der vierten Szene ist Heidkliff wieder angezogen. Carmilla liegt mit den Vampirmalen am Hals noch immer auf dem Stuhl und wird von Emily liebkost. Heidkliff und Benno versichern sich ihrer Einmaligkeit und Zugehörigkeit zum überlegenen Geschlecht, rechtfertigen ihre Beschäftigung mit der Frau über ihre Liebe zur Natur und wühlen im Inneren Carmillas wie Klempner an einem verstopften Abflußrohr. Sie versuchen, der scheinbaren Unordnung der Frau auf die Spur zu kommen.

Als die frischgebackene Vampirin Carmilla vom Stuhl aufsteht, sondiert sie zunächst den Hals ihres Neugeborenen und beißt dann in den eines der älteren Kinder. Gemeinsam mit ihrem Mann und dem Rest des Nachwuchses verläßt sie die Arztpraxis. Der nun folgende Monolog (10) Heidkliffs wurde als einziger Teil der vierten Szene für das Hörspiel übernommen. Hier rückt er aber an dessen Schluß (30-

32), was dieser Textstelle besonderes Gewicht verleiht. Heidkliff spricht hier von seinem Ekel und seiner Angst vor der Frau, der er durch seine Arbeit als Arzt beizukommen versucht.

Die fünfte Szene des Dramas (10-12) geht wieder weitgehend identisch ins Hörspiel (14-27) ein. Im Drama treffen hier Heidkliff und seine Verlobte Emily aufeinander. Emily wendet sich in beiden Texten zunächst an Heidkliff: "Stell dir vor, seit zwei Stunden springen mich jetzt wieder die Wörter an. Ich muß wahrscheinlich gleich dichten! Ich empfehle mich. Weiß und rot sind hier die Farben. Das inspiriert mich sehr." Im Hörspiel rezitiert sie dann ein Gedicht Emily Brontës in der Übersetzung von Arno Schmidt, das im Drama erst an späterer Stelle (14) vorgetragen wird. Im Anschluß daran ist überlaut das Geräusch zu hören, das entsteht, wenn man durch einen Strohhalm in eine Flüssigkeit bläst, das Emily wiederum vom Sprecher verboten wird. Das Geräusch ist das Äquivalent dazu, daß Emily sich im Drama während ihres Sprechens damit beschäftigt, Reste aus Blutkonserven zu trinken. Der nun folgende Dialog zwischen den Verlobten ist in beiden Gattungen wieder fast übereinstimmend. Verändert wurde die nur optisch wahrnehmbare Komponente des Dramas: Daß Emily im Drama (10) Heidkliffs Hals ungemein reizt, wird z.B. im Hörspiel ausgesprochen (15): "Heidkliff: Unterlaß bitte das Sondieren meines Halses, Liebste!"

In diesem Dialog bittet Emily Heidkliff um Hilfe, um ihre Eckzähne kosmetisch in Ordnung bringen zu lassen. Ihr vampirisches Beißwerkzeug möchte sie nach Belieben sichtbar und unsichtbar machen können. Sie will einen ähnlichen Apparat wie die Männer, um Lust vorzuzeigen und zu imponieren. Die leichten textuellen Veränderungen vom Drama zum Hörspiel bestehen aus kleinen Hinzufügungen, die den Hörspieltext etwas verständlicher machen. Als Emily ihre Bitte konkretisiert, tritt im Drama ein Heiliger auf die Bühne und bleibt im Hintergrund stehen, während der Dialog des Paares in beiden Texten wieder um die von Emily geforderte Zahnoperation kreist, die Heidkliff endlich durchführt.<sup>36</sup> Dann meldet sich im Drama der Heilige unangekündigt zu Wort. Er wendet sich an das Publikum und nimmt so scheinbar die Rolle eines antiken Chores ein, ist jedoch bei Jelinek eigentlich nur Nebengeräusch. Sein langer Monolog kann laut dramatischer Regieanweisung (11f) auch gleichzeitig mit dem Rest des Dialogs gesprochen werden, denn man müsse von beidem durchaus nicht alles verstehen. Im Hörspiel dagegen kündigt Heidkliff die Rede des Heiligen an (22): "Ein Gleichgesinnter. Ein Heiliger." Diese wurde beim Übergang vom Drama zum Hörspiel markant verändert: Passagen, die direkt an ein Theaterpublikum gerichtet sind, haben nun das Hörspielpublikum als Adressaten. Während

<sup>36</sup> Rein visuelle Sequenzen wurden in Geräusche übersetzt: Wo Heidkliff im Drama beginnt, mit Werkzeugen zu arbeiten (11), ist im Hörspiel das überlaute Surren eines Zahnarztbohrers zu hören (19). Im Drama schlägt er mit einem Hammer auf Emilys Zähne ein. Klempnergeräusche, umstürzende Gegenstände und Schläge von Metall auf Metall (19-21) begleiten im Hörspiel den Dialog beider und die Operation. Als die Arbeit vollbracht ist, gibt Heidkliff Emily die Anweisung, auf einen verborgenen Knopf zu drücken, um den von ihm geschaffenen Mechanismus auszulösen. Im Hörspiel ist nun das immer lauter werdende Geräusch eines Videospiels zu hören (21). Doch um die Zähne wieder unsichtbar zu machen, schlägt Heidkliff Emily im Drama kurzerhand mit dem Hammer auf den Kopf (11). Im Hörspiel ist ein sehr lauter Hammerschlag

der Heilige im Drama von seinem letzten Auftritt spricht, kündigt er im Hörspiel (22) an, in Zukunft nicht mehr zu hören zu sein. Im Drama meint er (12): “Sehen Sie mich genau an! Sie werden mich nie wieder sehen. (...) Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander auftreten, aber wer ist wer?” Wenn nun Elfriede Jelinek diese Sätze für das Radio umarbeitet, hören sie sich so an (23): “Hören Sie mir genau zu! Sie werden mich nie wieder hören! (...) Wer kann schon sagen, wer im Radio sein Sprechen vollziehen soll? Oder gar im Fernsehen hoch droben? Ich lasse beliebig viele vors Mikrophon treten, aber wer ist wer?” Der Heilige wendet sich im Drama (12) an die ZuschauerInnen “in der hintersten Reihe” und im Hörspiel an jene (24) “hinter dem Sofatisch”, die er auffordert, ruhig näher zum Apparat zu kommen. Das Radio erscheint im auf das elektronische Medium umgemünzten Monolog des Heiligen als bedrohlichere Instanz denn das Theater im Drama (24f):

Ich hole aus wirklich jedem noch einen Satz Gespräch fürs Radio und seine Brüder hervor. Ich wende Gewalt an, falls Sie es wünschen. (...) Ich höre Sie nicht. Sie dagegen hören mich. Horten Sie mich! Überspielen Sie mich auf Breitband! Haben Sie mich! (...) Diese großartigen Sprechmembranen, fürs Radio besonders geeignet.

Die Rede des Heiligen endet im Drama damit, daß er das Publikum als “stinkende Kanäle” bezeichnet und es auffordert wegzugehen. Im Hörspiel geht die Autorin zusätzlich auf die doppelte Bedeutung des Wortes Kanal (Abwasserkanal und Sendekanal) ein und weitert diese Sequenz aus. Mit provokativen Sätzen verabschiedet sich der Heilige aus dem Hörspiel (26): “Gehen Sie jetzt vom Radio fort! Sie sind stinkende Kanäle, weil Sie schlechte Sachen essen. Gehen Sie aus diesem Kanal jetzt still hinaus! Ich halte Sie überhaupt nicht mehr aus. Waschen Sie sich jetzt! Aber lassen Sie bitte die Sendeleitung in Ruh!” Das Geräusch eines Badewannenabflusses beendet seinen Auftritt und leitet zum Dialog zwischen Emily und Heidkliff über. Das Hörspiel folgt damit zunächst weiterhin der Struktur der fünften Dramenszene: Emily hat nun einen unsichtbaren Faden, mit dessen Hilfe sie die Zähne wieder einfahren kann und den Heidkliff ihr im Drama (12) zeigt. Im Hörspiel setzen hier Geräusche von Vorhängen ein, die zugezogen werden (26). Mit ihrer Apparatur ausgestattet, stürzt sich die blutdürstige Vampirin im Drama auf Heidkliff. Beide ringen miteinander, bis Emily vor einem Rosenkranz Heidkliffs zischend und rauchend zurückweicht. Im Hörspiel (27) wird diese Kampfszene durch Geräusche eines Boxkampfes ergänzt. Anschließend setzt ein längerer Monolog Emilys ein, der im Drama erst in der fünften Szene des zweiten Aktes (19f) enthalten ist und dort von einer Frauenstimme vom Band gesprochen wird. Dieser Monolog Emilys (27-29) beginnt mit den Worten “Wir Frauen sind mit uns intim”. Er durchquert die philosophischen und alltäglichen Diskurse um Weiblichkeit und feministische Theorien, insbesondere den französischen feministischen Dekonstruktivismus, in dessen Rahmen Irigaray die sich selbst berührenden Schamlippen der Frau als Gegenpol zur phallischen symbolischen Ordnung (vgl. Kapitel 1.7) setzt.

---

wie auf ein Werkstück zu hören, und Emily brüllt und zischt fürchterlich (22), was wieder der Sprecher mißbilligt.

Dieser Text der Frauenstimme vom Band aus dem Drama wird bis zur Hälfte ins Hörspiel unverändert übernommen und dann abgeschnitten.

Im Hörspiel (29) bildet nun wieder ein Geräusch die Überleitung: Eiskwürfel klirren überlaut in einem Drink, und der Sprecher verbietet Emily das Geräusch, das entsteht, wenn sie genüsslich Blutkonserven zu sich nimmt. Nach diesem Einschub orientiert sich der Hörspieltext wieder am Drama und setzt den Dialog der Verlobten fort: Emily verabschiedet sich, um bei einer im Radio angekündigten Massenkarambolage auf ihre Kosten zu kommen. Im Drama (12) geht sie auf die Friedhofskreuze im Landschaftsteil der Bühne zu und verläßt diese über den Hügel. Geräusche begleiten im Hörspiel Emilys Abgang (29): "Idyll. Leise Vogelrufe. Man hört überlaut die Schwingen eines großen Vogels, der aufflattert und davonfliegt." Heidkliff sieht ihr im Drama kopfschüttelnd nach. Er schließt die Fenster der Praxis, die im Dunkel versinkt, bevor der Vorhang fällt und den ersten Akt des Dramas beendet. Im Hörspiel wird nun mittels Geräuschen zum Schlußmonolog Heidkliffs übergeleitet (30). "Man hört Fensterläden sich schließen. Man hört draußen die Geräusche der Landschaft und ihrer Tiere, im Laufe des Schlußmonologs werden die Geräusche immer leiser, dann ruhiges idyllisches Ausklingen der Landschaftsgeräusche und Tierlaute." Dieser Monolog entspricht jenem am Ende der vierten Szene des ersten Aktes. Er ist durchzogen von "Ich"-Rufen, die am Ende immer mehr in Tierschreie übergehen. Das Schlußwort des Hörspiels gehört dem Sprecher, der das Publikum zur Ruhe mahnt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* vor allem aus der ersten und letzten Szene des ersten Aktes von *Krankheit oder moderne Frauen* besteht. Eingefügt und ans Ende des Hörspiels gesetzt wurde ein Teil der vierten Szene der ersten Aktes. Aus dem zweiten Akt ging zwar nur das Gedicht Brontës und ein Teil des Textes des Frauenstimme vom Band ins Hörspiel ein, er soll aber dennoch kurz dargestellt werden:

Zu Beginn dieses zweiten Aktes befindet sich auf der Bühne anstelle der Arztpraxis ein Schlafzimmer, in dem es sich Emily und Carmilla gemütlich gemacht haben. In der Gefriertruhe befinden sich die Reste von Carmillas Kindern. Carmilla definiert sich noch immer über Krankheit und Emily über ihre Tätigkeit als Schriftstellerin bzw. Zitatkünstlerin. Beide sind Vampirfrauen und nähren sich von fremdem Blut bzw. den Worten anderer. Emily trägt nun das Gedicht Brontës vor (14), das sie als ihr eigenes ausgibt und das an früherer Stelle (10) ins Hörspiel einging. Die Frauen sprechen zueinander und umarmen sich bis Emilys Verlobter und Carmillas Gatte im Sportdress die Bühne betreten. Als Schützer der heiligen Mutterschaft und als Inbegriff der Ordnung wollen sie gemeinsam gegen die Vampirinnen vorgehen. Während die Frauen ihr Zimmer verlassen, um die beiden verbliebenen Kinder auszusaugen, rüsten sich die Männer für die Strafexpedition. Denn sie empfinden es als reine Provokation, daß die Frauen ihre 'Wunde' nicht mehr der Fortpflanzung weihen und begehren anstatt zu gebären. Dabei stammeln und bellen die Männer immer mehr. Die Frauen stürzen sich nun auf sie, müssen aber enttäuscht feststellen,

daß diese völlig blutleer sind. Sie flüchten, als die Männer sie mit geweihten Gewehrkegeln erschießen wollen.

Am Ende des Dramas hat sich die Bühne nochmals verwandelt. Die Landschaft auf der rechten Seite ist zu einer Müllhalde geworden. Links befindet sich eine Damentoilette mit Waschraum, in die sich die Frauen geflüchtet haben und vor der die Männer warten. Nun ist im Drama die Frauenstimme vom Band zu hören (19f), die einen Text über die Gleichsetzung von Frau und Natur spricht, der im Hörspiel (27-29) Emily in den Mund gelegt wird. Am Schluß von *Krankheit oder moderne Frauen* treten die Frauen als Doppelgeschöpf auf, wie siamesische Zwillinge miteinander verbunden. Die Männer erschießen es. Ihr stammelndes Reden beschließt das Drama.

Insgesamt wurden drei Textpassagen beim Übergang vom Drama zum Hörspiel umgestellt. Wie schon erwähnt, steht ein Monolog Heidkliffs aus der vierten Szene des ersten Aktes am Ende des Hörspiels, und das Gedicht Emily Brontës aus dem sonst gestrichenen zweiten Akt des Dramas rückt im Hörspiel nach vorne. Drittens übernimmt das Hörspiel vollständig die fünfte Szene des ersten Aktes, schiebt aber Teile der fünften Szene des zweiten Aktes (Frauenstimme auf Band) dazwischen.

Die Umstellungen und Streichungen, insbesondere die Weglassung des Ehepaares Hundekoffer und damit auch des lesbischen Paares Carmilla-Emily, haben Folgen für das Hörspiel: Hier ist noch weniger etwas zu beobachten, das man als 'Handlung' bezeichnen könnte. Gleichzeitig fallen eine Reihe brutaler Szenen weg, wie die Ausweidung Carmillas nach der Geburt und die Jagd der beiden Männer auf das lesbische Doppelgeschöpf. Außerdem fehlen im Hörspiel die Verbrüderungsszenen, die Kumpanei, aber auch die Konkurrenz unter den Männern, wie sie im Drama Heidkliff und Hundekoffer praktizieren. Der Schwerpunkt liegt im Hörspiel mehr auf dem Spiel mit der kulturell produzierten Geschlechterdichotomie, deren Konstruktionsmechanismen diskursiv durchquert und ad absurdum geführt werden. Auch durch minimale Umschreibungen wird der kulturell hergestellte Frau-Mann-Gegensatz im Hörspiel noch allgemeiner formuliert als im Drama. Dadurch rückt der intertextuelle Aspekt, die Durchquerung der philosophischen Diskurse zum Thema Weiblichkeit noch mehr in den Vordergrund. Waren vorausgegangene Adaptionen gerade durch den Wegfall von Zitathaftigkeit geprägt (vgl. *Die Ausgesperrten*), verhält es sich bei dieser Umwandlung umgekehrt. Gleichzeitig paßte die Autorin den Text an das neue Medium nicht nur an, sondern nimmt in der Rede des Heiligen, des Vertreters der Bewußtseinsindustrie, direkt auf Herstellungs- und Rezeptionsmechanismen der elektronischen Medien Bezug.

#### **2.1.3.4 Von *Burgtheater* zu *Burgteatta***

Das Hörspiel *Burgteatta* wurde am 26.4.1991 auf B2 erstmals gesendet. Regie bei dieser Koproduktion des Bayerischen und Österreichischen Rundfunks führte wie schon beim Hörspiel *Frauenliebe* -



*Männerleben* Hans Gerd Krogmann, der sich fast drei Jahre mit dem Gedanken einer Funkbearbeitung des Dramas *Burgtheater* trug (Hillgruber. 1991. 14).

Nach der Uraufführung der Dramenvorlage *Burgtheater* in Bonn 1985, erhob sich in Österreich ein wahrer Sturm der Entrüstung gegen dieses angeblich respektlose und denunziatorische Stück, gegen diesen Skandalzeitzünder ersten Ranges (vgl. Sichrovsky. 1985 u. Lingens. 1985).<sup>37</sup> Für das *Burgtheater* war das Stück tabu, und es ist noch immer mit faktischer Theaterverbannung in Österreich belegt. Baumann (1985. 8) beleuchtet in seinem Artikel zum Drama beide Seiten des Skandals. “Wo sie hinschreibt wächst kein Gras mehr”, heißt es dort. “Die Autorin Elfriede Jelinek knallt den Österreichern ihre Sünden um die Ohren. Die jüngsten Opfer: Paula Wessely und die Hörbigers”. Doch schon einige Zeilen später gibt der Autor Elfriede Jelinek Gelegenheit, sich zu rechtfertigen: “Paula Wessely ist eine großartige Schauspielerin. Aber man muß es aussprechen dürfen, daß sie zu den tragenden Leuten des Nazi-Systems zählte.” Dagegen folgten auf die Hörspielpremiere sechs Jahre später kaum feuilletonistische Attacken. In der kurzen Ankündigung der Ö1-Hörspielpremiere in *Die Presse* vom 12.9.1991 wird aber doch moniert, die Autorin habe die Nazivergangenheit einer berühmten *Burgtheater*-Familie “für viele unter allzu deutlicher Anspielung auf das Vorbild Hörbiger-Wessely” dargestellt. Doch, so Hillgruber (1991. 14) in ihrer Rezension anlässlich der Hörspielpremiere von *Burgteatta*, “auch ohne die politischen und biographischen Hintergründe dieses Konversationsstücks genau zu kennen, läßt sich die schwindelerregende Sprachakrobatik genießen, deren Gelingen der Radiofassung und Regie Hans Gerd Krogmanns zu verdanken ist.”

Beim Vergleich des Personenregisters von *Burgtheater*<sup>38</sup> mit *Burgteatta* fällt zunächst auf, daß eine Person im Hörspiel fehlt, nämlich Putzi, Käthes und Istvans jüngste Tochter. Käthe, ihr Gatte Istvan, dessen Bruder Schorsch, Resi (die mittellose Schwester der Brüder), Käthes und Istvans Kinder Mitzi und Maus sowie ein *Burgtheater*-Zwerg und der Alpenkönig gehören zum Personal beider Texte. Im Hörspiel ist außerdem immer wieder ein imaginäres *Burgtheater*-Publikum zu hören.

Im Drama markiert schon die Kleidung das Prototypische der Figuren. Ausstaffiert wie in einem (103) “Wiener Filmerzeugnis” befindet sich die Familie im ersten Akt von *Burgtheater* 1941 in heiterer Atmosphäre bei Tisch. Der erste Teil spielt in der Zeit des Anschlusses Österreichs an das großdeutsche Reich, der realgeschichtlich unter Zustimmung großer Teile der österreichischen Bevölkerung erfolgte und durch eine starke, militante nationalsozialistische Bewegung in Österreich selbst unterstützt wurde. Die Zeit und der kulturelle Kontext, der sich im Drama auch im Verhalten der Personen widerspiegeln soll, wird im Hörspiel akustisch vermittelt: Einerseits sind Sieg-Heil-Rufe vom Heldenplatz zu hören, andererseits eine Stimmung wie vor Beginn einer Theateraufführung. Diese Einbindung eines imaginären

<sup>37</sup> Vgl. *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 133): “Das ist eine Haltung gegenüber der wahrheitsmäßigen Kunst, daß sie lieber wahrheitsgemäßigt stattfinden sollte. Wenn Menschen darin verschlüsselt, aber erkennbar, enthalten sind, dann her mit dem Gericht, dem Gerücht und den Anwälten.”

<sup>38</sup> Das Drama wird stets zitiert nach der Fassung in: E.J.: Theaterstücke. Hg. von Nyssen. 1984. 102-162.

Publikums, das die Taten und Reden der handelnden Figuren durch Beifall oder Buhrufe kommentiert, durchzieht das Hörspiel neben frenetischen Rufen nach dem Burgtheater, die immer wieder im Chor vom Personal ausgehen (z.B. 7). Dieser Effekt, der im Drama fehlt, unterstreicht im Hörspiel, daß auch das private Leben für die MimInnen Schauspiel ist und auf einer Bühne stattfindet. Das Nebeneinander von Sieg-Heil-Rufen, Theatergeräuschen und entfernten (1) “Wiener Musiken, daß es einen graust” markieren im Hörspiel Zeit und Ort: Wir befinden uns während des NS-Faschismus an einem Abend im Burgtheater. Doch es folgt kein hehrer Ton, sondern ein schrilles Lied, das die Operette *Der Vogelhändler* von Carl Zeller parodiert. Am Mittagstisch sitzend singen es Schorsch, Käthe und Istvan im schrägsten, unechten Österreichisch.

In beiden Texten überlegen die SchauspielerInnen, wie sie sich am besten an die veränderte politische Lage anpassen können. Die ekelhafte Weise, in der sie im Drama gleichzeitig Essen zu sich nehmen, ist im Hörspiel auf hörbares Schmatzen und auf klatschende, als Strafen dafür dienende Ohrfeigen reduziert. Während Resi, die sich als (HS: 18) “wacker vor dem Eithanasieprogramm” geschützte Haushaltskraft abrackern muß, in beiden Texten serviert, dabei viel verschüttet und von Käthe dafür geschlagen wird - im Hörspiel (4) soll ein Soßensturzbach eingespielt werden - inszeniert sich Käthe aus ihren Filmen zitierend als typisches österreichisches Mädel. Sie spricht von einer reinen Kunst und dem Österreichertum. Käthe hat (8) “dieses Esterreichertum so unglaublich erfoßt”, daß sie nur schwer davon abzubringen ist, obwohl gerade das nun nicht mehr gefragt ist. Im Drama gibt außerdem Istvan (104) “etliche Erfolgsnummern aus seinen beliebten Filmen stumm zum Besten”, wie den Ober, den ungarischen Verführer usw. Doch Schorsch weiß um die veränderten politischen Verhältnisse, in denen es keine ÖsterreicherInnen, sondern nur noch Volksdeutsche gibt und will seine Beziehungen zu Berlin spielen lassen. Aber Käthe ist noch ganz in ihren alten Rollen gefangen sowie mit der Bestrafung der Kinder und Resis beschäftigt, die in hartem Kontrast zu ihrer Selbstinszenierung als liebender Schwägerin (17) und Mutter (9) steht und mit faschistoiden Phrasen wie (D: 105, HS: 6) “Deutsche Wut wacht!” gerechtfertigt wird. Alles, was nicht in die von ihr gewählte Rolle paßt, schlägt sie nieder, um weiter in der Unschulds- und Gemütlichkeitspose verharren und spontan Wiener Lieder trällern zu können. Als Schorsch beginnt, auf deutsches Liedgut zurückzugreifen, bezeichnet Istvan diesen Vortrag zunächst als (15) “scheißliches Lied”. Doch mit dem Befehl “daitsch wird gredt!” greift Schorsch durch. Käthe soll endlich aufhören, von ihrer Lieblingsrolle als Grafentöchterl zu schwärmen und ein deutsches Mädchen in Polen spielen. In diese (16f) “naiche Menschenbilder einischliaffen” will die Mimin nun auch. Sie beherrscht “die naichene Sproch vom Reich” schnell. Im Hörspiel hört man auf die Phrasen Käthes hin wieder das Burgtheaterpublikum vor Freude toben, bis Resi im Stil des Unterhaltungsfilms von der Ankunft eines fremden Herrn berichtet.

Im Drama wie im Hörspiel folgt nun ein allegorisches Zwischenspiel, das den Alpenkönig einführt. Dieses Zitat aus Raimunds Altwiener Zauberspiel tritt im Drama (112f) von Harfen begleitet, in einem hübsch bemalten Märchenkahn auf, der von der Decke heruntergelassen wird. Im Hörspiel (19) ist

Donner und Alpenkönig-Musik zu hören, und der Neuankömmling meldet sich über Lautsprecher. Aber die Mimen lassen ihn nicht in ihr (20) “naiches Haus Daitschlond.” Außerdem hat man es eilig, um zur Grillparzerfeier zu kommen. Nah an der Vorlage Raimunds bleibend, singt der Alpenkönig zunächst im Drama (113) wie im Hörspiel (20) eine Hymne auf die Ruhe in Österreich. Doch er wird gleich als Ausländer attackiert, denn Österreicher gibt es nun nicht mehr. Da er für den örtlichen Widerstand sammelt, wird er außerdem als (22) “Vaterlandsverräter” beschimpft und im Drama von Käthe, die gleichzeitig “Brüderlein fein” singt, körperlich mißhandelt. Im Hörspiel beginnt an dieser Stelle die akustische Demolierung des Lautsprechers, dessen Tonqualität im Verlauf seiner Zerstörung immer schlechter wird. Der Alpenkönig versucht, Käthe zurückzuhalten, indem er sich als ihre Biographie bezeichnet, doch dies reizt die Furie um so mehr. Im Hörspiel sind Schmerzensschreie, Schläge und Donner zu hören, während Istvan und Käthe ihr Opfer im Drama auslachen, schlagen und verstümmeln. “A Hetz muaß sein!” (23) stellt Schorsch fest und erinnert sich, seit dem Heldenplatz nicht mehr so geschrien zu haben. Am Ende der Szene wird im Drama (118) der Alpenkönig - ein Symbol, das die ÖsterreicherInnen heiß und innig lieben - um des Führers willen umgebracht und liegt zerstückelt am Boden, bis er von Resi aufgekehrt wird. Im Hörspiel (25) verstummt der Lautsprecher nach einem letzten Kratzen. Für Janz (1995. 66) kann die “aggressive Seite volkstümelnder >Gemütlichkeit< (...) kaum drastischer zum Ausdruck kommen” als in diesem brutal endenden Zwischenspiel.

Nach dem Mord am Alpenkönig geht im Drama wie im Hörspiel alles den gewählten Rollen entsprechend weiter: Käthe erzählt von ihren Filmen, singt oder malträtiiert ihre Töchter. Schorsch schwärmt von seiner Sondervorstellung vor internierten Kindern, die dann der Euthanasie zum Opfer fielen und kommt nochmals auf die veränderte politische Lage zurück: “Mir missen itzo ein daitsches Filmerl mochen”, (27f) fordert er, denn im “nächsten Füm derf der tepperte Preiß net schon wieder der Teppate sein.” Man plant einen Polenfilm, in dem sich die deutsche Wut an den Untermenschen rächt und rechtfertigt auch dies mit (31) “A Hetz muaß sein.” Dies ist eine der vielen Anspielungen auf die Biographie von Paula Wessely, hier auf ihre Hauptrolle im Nazi-Propaganda-Streifen *Heimkehr*.

In beiden Texten (D: 122f, HS: 29f) beginnt nun die Rede Käthes mehr und mehr zum Gestammel zu werden. Ihr Stottern, in dem Naziparolen und Andeutungen des Holocaust direkt in die Sprache der Wiener Gemütlichkeit und in Zitate aus alten Unterhaltungsfilmen münden, ist gleichzeitig vernichtete Sprache und Sprache der Vernichtung (vgl. 2.4.1.6). Sie spricht eine “Sprache der sadistischen Gewalt und der Vernichtung”, und zugleich “verdrängt diese Sprache die reale Vernichtung”. (Janz. 1995. 67f) So wird in ihrer stotternden Rede die ganze österreichische Kultur zum Vernichtungslager, und das KZ wird in der Sprache selbst verortet. Dagegen bleiben die Männer bei ihrem Hochgefühl und flüchten in einen Landler. Sie geben in beiden Texten in kurzer Abfolge verballhornte, die Natur und das Vaterland lobende Sätze von sich und tanzen im Drama (126), bis der Vorhang fällt. Im Hörspiel (32) beschließt zögernder, dann warmer Beifall den ersten Teil, gefolgt von einer kurzen Wiener Zwischenmusik, die in Kriegsgeräusche übergeht. Diese zeigen an, daß der zweite Teil im Wien von 1945 - also vier Jahre

später - spielt und die Rote Armee vor den Toren der Stadt steht. Gleichzeitig herrscht im Hörspiel (33) im Publikum Theaterstimmung, bis der Zwerg und Resi ängstlich zu sprechen beginnen. Im Drama (127) schleichen beide verstohlen auf die Bühne und suchen ein Versteck für den durch "körperliche Vernichtung durch den braunen Spuk" bedrohten Kleinwüchsigen. Als Istvan und Käthe nahen, entscheidet man sich für die Kredenz. Käthe macht im Drama (127) nun einen heruntergekommenen Eindruck und ist mit Handschellen an Istvan gefesselt. Die Rede beider bewegt sich zunächst wieder ganz im Kontext der zitierten Filmrollen. Doch Käthe hat Angst, daß der Russe das Burgtheater besudeln wird und daß man sie zur Rechenschaft für den Polenfilm zieht. Im Drama (130ff) versucht sie sogar, sich mit einem Tuch zu erwürgen, sich die Pulsadern durchzubeißen und sich zu vergiften. Doch Istvan beruhigt sie mit der Hoffnung, daß der Schorsch die Familie (38) "als der ollernaichste Patriot bei die Russen schon aussihauen" wird. Denn Schorsch - im ersten Teil Initiator des Polenfilms - ist nun (47) "esterreichischer Patriot und Widerstandskämpfer der erschten Stunde." Im zweiten Teil verläuft also die Anpassung in die andere Richtung. Es gilt, keine Zeit mit der Aufarbeitung der eigenen Geschichte zu verlieren, sondern schnell zu schauen, welche Position nun angebracht ist. Beide Texte beschäftigen sich mit dem Phänomen, das Michael Scharang (1989. 26) als die "schrumpfgemanische Rasse" bezeichnet und folgendermaßen beschreibt: "So verwandelten sich die großen Nazis in kleine, die kleinen in Mitläufer und die Mitläufer in Widerstandskämpfer. Und fast alle schafften es, durch das Netz zu schlüpfen." Max Reinhardt wird nun nicht mehr wie im ersten Teil als Jude beschimpft, sondern man rühmt sich, unter ihm den *Jedermann* gespielt zu haben.

Bald werden Istvan und Käthe allerdings auf den Zwerg in der Kredenz aufmerksam, für den sich Resi vehement einsetzt. Sie hat ihn vor der Euthanasie versteckt, und jetzt kann er der ganzen Familie nützen. Der noch vor einigen Tagen als 'lebensunwert' Abgestempelte wird nun zum Lebensretter, zum lebendigen Persilschein. Istvan einigt sich schnell mit dem Zwerg, der nun Resi nicht mehr nötig hat - er steht (44) "jetz gonz anders do, wo der Ruß kimmt" - und sie wegstößt, während Käthe den Versteckten als Drückeberger beschimpft, bis sie mit Ohrfeigen ruhig gestellt wird. Der Zwerg singt fröhlich von der Wiener Hetz und Drahterei und soll laut Istvan den (45) "unieiberlegten Polenfüm wettmachen". Er ist "Goldes wert", wenn er bezeugt, daß er von der ganzen Familie und nicht nur von Resi versteckt wurde. Doch diese will ihr alleiniges Recht am Zwerg nicht abgeben und geht im Drama zusammen mit ihm und Istvan ab.

Nun hüpf Mitzi im Drama (137) im "Rosenknosperkleid" auf die Bühne, während im Hörspiel (46) Kleiderrauschen zu vernehmen ist. Das Kleid ist als Geschenk vom inhaftierten Onkel Schorsch ein "Widerstandskleiderl", in dem sie viele Eroberungen machen will. Doch Käthe hat schon wieder eine neue Rolle und bezeichnet die Robe als Sudelkleid eines gefallen Mädchens, deren Schande nun auf die Mutter fällt. Sie trinkt das Kleid mit Benzin - angeblich um einen Fleck zu entfernen - und setzt dann es in Flammen, was im Hörspiel über entsprechende Geräusche (48) vermittelt wird. Mitzi, die gespannt auf den Zwerg wartet, entkommt nur knapp dem Tod. Ganz in Burgtheater-Manier und im Hörspiel (49)

von Applaus begleitet ist dessen nun folgender zweiter Auftritt. Er vermag alle (50) “als Regimegegner auszuweisen” und verlangt dafür die Heirat mit Mitzi, wovon er mit Filmzitaten über “junge Dingerl”, die Männern ausgeliefert sind, abgebracht werden soll. Denn Mitzi will keinen (50) “Krippel, der was ausgerottet gher”. Außerdem wurde die Familie über eine schnelle Aktion von Onkel Schorsch sowieso schon zur von den Nazis verfolgten: Dieser taucht nämlich nun mit der guten Neuigkeit auf, er habe sich bei der Unterschrift eines Schecks für die österreichischen Patrioten photographieren lassen. Damit ist der Beweis für die antifaschistische Gesinnung der Familie erbracht. Doch da ein zusätzlicher Zeuge nichts schadet, soll sich auch der Zwerg, der gehen will, aber grob davon abgehalten wird, mit der Familie ablichten lassen. Als Preis winkt Mitzi oder eine Rolle am Burgtheater. Etwas anderes hat Istvan vorzuschlagen, der im Drama (145) jäh mit Resi zusammen auftritt und dessen Wiedererscheinen im Hörspiel von (55) “AUFTRITTSMUSIK” begleitet wird: Sein Plan, (56) “Wir wollen sein ein einig Vulk von Gegnern”, wird mit großem Jubel angenommen und mündet in einen patriotischen Gesang. Währenddessen versucht Käthe im Drama weiterhin, sich auf diverse Arten umzubringen - was aber niemanden interessiert. Da sie weiterhin faschistische Parolen wie (58) “Deutschland, erwache!” von sich gibt, ohrfeigt Istvan sie, was im Hörspiel das Geräusch vermittelt. Am Ende des Dramas (148f) zwingt Mitzi den Zwerg zum Schmusen, und Istvan schleift ihn hinter sich her, während Käthe sterbend Volkslieder in unerträglicher Weise singt. Den Schluß beider Texte bildet eine Wortsymphonie, die von allen zusammen gesprochen wird: Aus dem kulturellen Bereich stammende Wörter werden so verändert, daß jedes wie ein Fallbeil wirkt. Diese werden aneinandergereiht aufgesagt. Zum Abschluß wird noch einmal das Eingangslied “Griess enk Gott alle miteinander” gesungen. Im Drama tanzt man dazu um die sterbende Käthe herum; das Hörspiel endet, wie es begann: mit Applaus für die Darbietung.

Jelinek berichtet im Radiofeature von Wendt (1996) von der Skepsis des damaligen Hörspielredakteurs, der es sich nicht vorstellen konnte, aus *Burgtheater* ein Hörspiel zu machen, denn das sei ja “wie Kasperltheater hinterm Vorhang.” Angesichts der Tatsache, daß im Drama ständig getanzt, geschlagen und posiert wird, sind diese Bedenken durchaus verständlich. Dennoch hat es funktioniert, was nicht zuletzt daran liegt, daß auch das Drama trotz aller Bühnenaktion sehr sprachlastig und damit sehr hörlastig ist. Denn gemeinsam ist beiden Texten ihr Reichtum an Anspielungen bzw. Zitaten sowohl aus der hohen Kunst als auch dem unterhaltenden Film sowie ihr kritisches Potential.

Paul Hörbiger alias Schorsch, aus dem Film als der Urtyp des gemütlichen Wieners bekannt, wird bei Jelinek zum Nazi und Partiarchen. Er bringt den Rest der Familie dazu, deutsche Propagandafilme zu drehen. Neben den im Text enthaltenen Anspielungen auf diese Unterhaltungs- und bzw. oder Propagandastreifen entspricht im Drama das Kostüm, der Habitus, die Kleidung und die Vortragsweise dem Prätext. Im Hörspiel bleibt nur letztere erhalten. Angesichts der vielfältigen Vorlagen macht auch die Sprache Sprünge: Der Burgtheaterton wechselt zu einem ins Künstliche verzerrten Wiener Dialekt. Kleinbürgerliche, vaterländische bzw. nationalsozialistische Ideologie, elitäres Gehabe und Burgtheater-

Pathos gehen in der Rede der Personen nahtlos ineinander über. Denn erzählt wird nicht eine aus einem symmetrischen Muster bestehende Geschichte. Vielmehr entsteht ein aus Zitaten gewobener, gruseliger Patchwork-Sprachteppich. Deshalb finden im Hörspiel wie in dessen dramatischer Vorlage Dialoge kaum statt. Meist produzieren sich die Figuren nur in selbstverliebten Monologen, voll von Zitaten. Alle wollen sich mit der Schilderung ihres nächsten künstlerischen Vorhabens in den Vordergrund drängen und schwanken in ihrer Rede und ihren Handlungen zwischen den von ihnen gespielten Rollen und ihrem Dasein als SchauspielerInnen.

Hörspiel wie Drama sind Manifeste gegen die (nicht nur österreichische) Verdrängungspolitik und die damit verbundenen gesellschaftlichen Tabubereiche. Sie beschäftigen sich mit dem Anschluß der Filmkultur der fünfziger Jahre an Ästhetik, Sprache und Personal der Nazizeit und wenden sich gegen den Glauben an eine unpolitische Kunst sowie gegen die Unschuld derer, die sie in finsternen Zeiten zur Systemstabilisierung praktizieren. Der in *Burgtheater* und *Burgteatta* vorgeführte Typus des Schauspielers ist mehr ideologischer Vollstrecker denn Mitläufer. Diese "österreichische Melange aus Schmarrn und Geniestreich" (Henrichs. 1985. 59) wendet sich exemplarisch gegen die Institution des Burgtheaters und ihrer RepräsentantInnen, um den Opportunismus bestimmter KünstlerInnenkreise anzuprangern. Kritisiert wird damit auch eine faschistoide Kontinuität, also der nahtlose Übergang der NS-Propaganda bzw. -Kunst in patriotische, heimattümelnde, leichte Unterhaltung. Denn später verführte dann das durch den Verlust des Führers gestörte Ich-Ideal zu jenem unguuten 'Mir san mir'-Auftrumpfen, wie es in Jelineks Drama und Hörspiel bis ins Groteske verzerrt vorgeführt wird. Das rustikale Selbstbild der österreichischen Gemütlichkeit offenbart sein aggressives Potential, wie auch "jenes österreichische Wesen, das Kunst und Kitsch, Walzerhaftigkeit und Perfidie, Gemütlichkeit und Repression, Sentimentalität und Grausamkeit so lieblich zusammenzwingt." (Kathrein. 1985) Dies zeigt Jelinek am Fall Wessely/Hörbiger, der ihr als Symbol für den Sündenfall einer Nation diente, die gestern noch Heim ins Reich rief, um sich dann als überfallene Opfer trösten zu lassen.<sup>39</sup> Es geht der Autorin nicht darum, eine reale KünstlerInnenfamilie gezielt anzugreifen. Sie wendet sich vielmehr über ein Beispiel gegen das "unzuverlässige politische Gewissen und gegen den Opportunismus aller jener, deren Vergangenheitsbewältigung einfach im Schweigen über ihr persönliches Verhältnis zum Faschismus bestand" und gegen die "Anfälligkeit für faschistische Propaganda, der eben auch jene Menschen unterlagen, die zu großen künstlerischen Leistungen fähig waren, und sich (...) dem Dienste der nationalsozialistischen Werbung nicht entzogen." (Lamb-Faffelberger. 1991. 69)

<sup>39</sup> Vgl. Scharang. 1989. 164 u. 167f: "Als nämlich 1945 alles zu Ende war, bedurfte es keiner Flucht, keines Freispruchs und nicht vieler Ausreden, man wurde einfach, was man früher war, Österreicher. So fand eine doppelte Befreiung statt: Österreich wurde den Faschismus los und die hiesigen Nazis ihre kompromittierende Vergangenheit (...). Die Österreicher, seit jeher Meister der Doppelmoral, weiteten den gnädigen völkerrechtlichen Freispruch zu einem allgemeinen Freispruch aus, mit dem Ergebnis, daß es einerseits in Österreich zwar von alten Nazis und Kriegsverbrechern wimmelt, andererseits aber diese Gestalten gar nicht existieren können, weil es ein Österreich während der Nazizeit ja gar nicht gegeben hat."

In beiden Texten ist zunächst der innerfamiliäre Umgang ein äußerst aggressiver. Außerdem geht von dieser Familie als kulturellem Stützpfeiler des Faschismus eine übergreifende Gewalt aus. Für das Hörspiel wurden allerdings zahlreiche Gewalttaten Käthes gegen den Rest der Familie - besonders gegen die Kinder und Resi, aber auch gegen Istvan - gestrichen oder auf hörbare schallende Ohrfeigen reduziert. Auch die äußerst ekelhafte Art zu essen im ersten Teil des Dramas - man tunkt sich z.B. den Kopf in den Teller - wird im Hörspiel akustisch abgemildert vermittelt. Genauso fallen beim Übergang des zweiten Teils vom Drama ins Hörspiel die zahlreichen Selbstmordversuche Käthes weg. Während so die innerfamiliäre Gewalt über Streichungen und das Fehlen der optischen Komponente reduziert wird, bleibt die politische Dimension der Gewalt in ihrer ganzen Tragweite im Hörspiel bestehen und tritt damit noch stärker in den Vordergrund.

Nur hörbare Stilmittel, wie der falsch gesprochene, künstliche Dialekt spielen zwar auch im Drama eine große Rolle, sind jedoch für das Hörspiel *Burgteatta* unbedingt notwendig: So wird die Künstlichkeit und der Warencharakter dieser angeblich urwüchsigen Gemütlichkeit überdeutlich.

Auf Textebene haben Umwandlungen so gut wie immer die Form von Streichungen. Nur drei kurze Textstellen verschob die Autorin beim Übergang des ersten Akts des Dramas ins Hörspiel. Hinzugefügt wurde für das Hörspiel ein imaginäres Publikum, das einerseits für die RezipientInnen des Textes und andererseits für das österreichische Publikum und Volk in den Jahren 1941 und 1945 steht. Dessen Applaus verstärkt die Tatsache, daß alle Figuren Rollen spielen und immer auf einer Bühne zu stehen scheinen. Diese Ergänzung lenkt das Augenmerk außerdem auf die unkritische Rezeption von Kunst.

### **2.1.3.5 *Wolken.Heim.***

Das Hörspiel *Wolken.Heim.* wurde 1992 unter der Regie von Peer Raben von Hessischem Rundfunk, Bayerischem Rundfunk und Sender Freies Berlin produziert. Es basiert auf dem gleichnamigen Drama. Der 1988 verfaßte dramatische Vorläufer nimmt die Verschärfung des deutsch-nationalen Diskurses seit der Angliederung der DDR 1989 voraus, indem er im Fundus nationaler oder national auslegbarer Bilder sowie aggressiver Sprechweisen wühlt und daraus einen großen Monolog herstellt. Jelinek hatte den Text schon geschrieben, als er sich angesichts des Falls der innerdeutschen Grenze plötzlich stark aktualisierte. Sie wollte, die Geschichte vorausahnend, "diesem deutschen nationalen Pathos und Taumel und dieser deutschnationalen Geschwätzigkeit etwas entgegen setzen" (Int. Lamb-Faffelberger. 1992. 185), was sie der eigenen Meinung nach bisher viel zu wenig getan hatte.

In die Rede eines faschistoiden kollektiven Subjekts, das sein Recht auf Sein und Expansion darlegt, gehen vor allem Zitate von deutschen Denkern und Dichtern ein. Textpassagen aus dem Werk von Kleist und Hölderlin unterwarf die Autorin dabei zum Teil signifikanten Veränderungen und manchmal nur unerheblichen Eingriffen in die lautliche Struktur, auf die im Kapitel zur Intertextualität der Hörspiele

noch eingegangen wird. Die Philosophen Heidegger und Fichte - genauer gesagt ihre Ausführungen zur auf der Sprache basierenden Definition der Deutschen als das auserwählte Volk - liefern außerdem einen Teil der Zitate, die ins Drama wie ins Hörspiel Eingang finden. Zusätzlich bindet Jelinek Stellen aus den Briefen von Gefangenen der RAF aus der Isolationshaft ein. Das kollektive Wir bedient sich demnach eines sprachlichen Materials aus unterschiedlichen Kontexten und Epochen ohne Rücksicht auf den historischen oder philosophischen Hintergrund und auf die Intention der Vorlage.

Der dramatische Text, der aus einem Monolog eines zunächst nicht näher bestimmten Wir besteht und auf Regieanweisungen sowie auf die figurale Zuordnung des Vortrags verzichtet, wurde von Jelinek für das Hörspiel auf verschiedene Stimmen übertragen, deren Rede durch zahlreiche Geräuscheinblendungen unterbrochen und unterlegt ist. Manche Sätze führt eine Liedertafel unter Ausnutzung stereophoner Effekte fort, oder sie wiederholt feierlich einzelne Wörter. Vor dem Hintergrund von Autobahngeräuschen beginnt im Hörspiel der alte Tote zu sprechen. Der Auftakt ist auf textueller Ebene im Drama<sup>40</sup> (137) und im Hörspiel (1) identisch: Es wird ein Wir eingeführt, das sich zunächst bescheiden gibt und sich im Gegensatz zu den folgenden Abschnitten in der Gegenwart befindet. Während seiner Fahrt über Autobahnbrücken spricht es stolz von den Leistungen der menschlichen Zivilisation und bindet Zitate aus Hölderlins *Wie wenn am Feiertage* in seine Rede ein. Der Schlußsatz des alten Toten wird im Verlauf von Hörspiel und Drama immer wieder und immer aggressiver vorgetragen (2): „Jetzt sind wir zuhause und erheben uns ruhig.“

Den zweiten Abschnitt des Dramas (137f) spricht im Hörspiel (2) der junge Tote vor dem Hintergrund einer künstlichen akustischen Atmosphäre. Hölderlin zitierend und dessen hymnischen Ton übernehmend grenzt sich das 'Wir' zunehmend von 'den anderen' ab. Aus diesem zweiten Abschnitt im Drama streicht die Autorin einige Sätze für die Hörspielfassung, während der dritte wieder ganz übernommen und dem jungen Lebenden zugewiesen wird. Solange er spricht, hört man Geräusche vom Körpertraining und von einem fernen Fußballstadion. Das Thema des Bei-sich-seins und Zu-Hause-seins variiert der junge Lebende und spickt diese Wünsche, auf Hegel rekurrierend, zunehmend mit Aggression. Er entwickelt seine Identität als Angehöriger der besten Volkes. Für Polt-Heinzl (2000. 56) enthält dieser Abschnitt komprimiert

die semantische Integration von nationalsozialistischer Rassenideologie ("stumpfe Stirnen"), germanischer Heldenmythologie (...), den ersten Hinweis auf das Fortleben völkischer, fremdenfeindlicher Ideologie und die bildungsbürgerliche Phrase für die Schöngeister unter den Anhängern und Mitläufern des NS-Regimes, die sich von der barbarischen Propaganda-Phraseologie nicht angesprochen fühlen.

Aus dem vierten Teil des Dramas (138f) wurde für das Hörspiel (4f) etwa ein Drittel des Textes gestrichen. Der junge Lebende versucht nun das Wir, für das jede Figur spricht, unter Berufung auf die

<sup>40</sup> Das Drama wird stets zitiert nach der Fassung in E.J.: Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theatertexte. 1997. 135-158.



Sprache aufzubauen. Die in hymnischem Ton vorgetragene aggressive Tendenz verschärft sich in der Forderung nach Abschottung sowie nach Expansion aufgrund zu enger Grenzen. Den Schlußteil dieses Abschnittes tragen im Hörspiel die Sängerin und die Liedertafel vor, die (5) “Wir sind hier zuhaus!” trällern, bis Stille eintritt.

Der darauf folgende fünfte Abschnitt im Drama wurde für das Hörspiel gekürzt, wobei die Passagen mit offen aggressivem und expansivem Gehalt in beiden Texten zu finden sind, und auf verschiedene Stimmen aufgeteilt: Nach Eingangssätzen des jungen Toten und der Liedertafel beginnt der alte Tote ein beiläufiges Geplauder, während die Akustik die Stimmung eines gemütlichen Kaffeetrinkens im Garten vermittelt. Mit Sätzen wie (6) “Wir blicken hinüber, den Nachbarn nicht fürchtend, wir treten ihm aufs Haupt” wird die Aggression des Wir immer deutlicher und gleichzeitig mit dem idyllischen Bild des Wanderers, der Grenzen überschreitet, verbunden. Sie erfährt in den Sätzen des alten Sterbenden eine nochmalige Zuspitzung, der gegen einen Sturm ansprechend fordert: “Wir brauchen Raum!” Damit ist das Thema des Bodens in den Text eingeführt, das dann in der Rede des alten Sterbenden in einen direkten Aufruf zum Pogrom mündet (7): “Da sind sie die andern! Jagt sie, bis seliger Tage Erinnerung sie gewesen sein werden.” Der Zusammenhang von Identitätspolitik nach innen und Expansion wird hier besonders deutlich.

Die den nächsten Abschnitt im Drama (141f) bestimmenden und relativ leicht erkennbaren Zitate Hegels über die “Neger” gingen nicht ins Hörspiel ein. Hier beginnt nun der junge Lebende, ein Duschbad genießend, zu sprechen und die angeschnitten Themen zu wiederholen und zu variieren. “Wir aber wir aber”, singt dazu die Liedertafel. Der Satz “Wir aber stehn wieder auf” wird im Hörspiel (8) von den Personen nacheinander wiederholt, was die Bedrohlichkeit, die von dieser Einigkeit ausgeht, unterstreicht. Die dann in kurzer Abfolge von verschiedenen Personen gesprochenen Sätze gipfeln in der Unterwerfung von Gott und der Welt (9): “Gott, dort droben, er gehört uns”.

Auch Abschnitt sieben im Drama beginnt mit einem Rekurs auf Hegel, diesmal zur weltgeschichtlichen Bedeutung des germanischen Reiches, der für die Hörspielfassung gestrichen wurde, ebenso wie das zweite längere Hegelzitat über die slawische Nation (D: 143). Die Reste dieser Passage wurden für die Radiofassung auf den Uralten, den alten Lebenden und den jungen Sterbenden übertragen, während Hintergrundgeräusche die heimelige Stimmung eines Kaffeeklatsches im Garten und später von ausgelassener Stimmung im (10) “Schwimmbad, Jahrmarkt, Oktoberfestzug, Fasching” vermitteln. Die fröhliche Akustik steht auch hier in Kontrast sowohl zu den chauvinistischen Phrasen als auch zum hymnischen Ton, der beide Texte durchzieht. Am Ende des Abschnitts (11) wiederholen Zufallsstimmen “Wir kommen wieder”, was - mit dem Bild des Wiedergängers verbunden - immer mehr als Drohung für ein jederzeit mögliches viertes Reich zu deuten ist. Das Gruselige dieses Bildes wirkt auf akustischer Ebene in der Umwandlung des neunten Dramenabschnittes ins Hörspiel weiter, der mit Horrorklängen eingeläutet wird. Auf der Textebene bleiben für das Hörspiel nur wenige Sätze erhalten, die auf den

jungen Toten und den jungen Lebenden übergehen. Sie werden akustisch untermalt von Geräuschen einer unruhigen Menschenmenge in einem Saal und einer rasanten Autofahrt (12).

Die Veränderungen auf Textebene, die in dieser Umarbeitung so gut wie immer die Form von Streichungen haben, sind hinsichtlich Abschnitt neun des Dramas den vorhergehenden ähnlich: Es fehlt das Zitat, diesmal von Fichte. Erhalten bleibt im Hörspiel (13) der sich im Drama (145) direkt ans Zitat anschließende Teil, der dieses Wir erstmals näher bestimmt: "Wir wir wir. (...) Deutsche. Deutsche. Deutsche." Als Schlachtruf aus einem Fußballstadion läßt die Autorin diesen Ausbruch von Nationalgefühl im Hörspiel wiederholen. Die Abschnitte 10 und 11 des Dramas wurden für das Hörspiel ganz gestrichen, was aufgrund der assoziativen und zitathaften Verknüpfung der Passagen in beiden Texten ein unproblematisches und der inneren Logik nicht abträgliches Unterfangen ist. So fährt das Hörspiel mit dem gekürzten Abschnitt 12 des Dramas fort, der auf verschiedene, kurz hintereinander sprechende Stimmen aufgeteilt und durch Geräusche des Alltags sowie (14) "Musikmüll" ergänzt wurde. Das Thema der Aggression, Expansion, Fremdenfeindlichkeit und des Lobes der Deutschen führt Jelinek hier mit Hilfe von Kleist-Zitaten fort. Mit "Wir warten auf unsere Zeit" beschließt der Uralte diese Passage, die in der Akustik einer volkstümlichen Wirtschaft mit Betrunknen mündet. Auf diesem Geräuschhintergrund sprechen der junge Sterbende und der Uralte ein (14) "leicht chaotisches Saufduett", das aus zwei Dritteln von Abschnitt 13 des Dramas besteht. Angetrunken reden sie von der Liebe zum Vaterland, auf das sie, als (15) "blutiger Same der Geschichte, gestreut sind, um wiedergeboren zu werden." Im Drama folgt darauf direkt ein Abschnitt (149), der in erster Linie von Zitaten aus Heideggers Rektoratsrede lebt und ins Hörspiel nicht einging. Dort folgt auf das Duett eine (15) "brillante Sprachaufnahme (wie Musik) für dichte Montage, verschiedene Stimmen werden hart aneinander geschnitten, ohne Atem, ohne Leben." Der gekürzte Text der Passage 15 des Dramas wird so auf verschiedenen Sprecher übertragen, die alle ihren Patriotismus kundtun. Erstmals wird in diesem Abschnitt aus den Briefen der RAF zitiert. Für Polt-Heinzl (2000. 59f) bringt die Verwendung dieser Zitate "nicht nur die Frage nach Rekursen der RAF auf Pathos und Ideologie der Romantik als Thema ein, sondern auch jene nach dem Zustand der deutschen Gesellschaft angesichts ihrer Reaktion auf die Terroranschläge der RAF." Die RAF-Zitate, die manchmal direkt in Hölderlinzitate übergehen, häufen sich in Passage 16 des Dramas, die fast ganz ins Hörspiel eingeht und teils gesungen, teils vom jungen Sterbenden, Uralten und jungen Lebenden gesprochen wird.

Von Passage 17 des Dramas, die von Heidegger-Zitaten lebt, wie von Passage 18, in der aus den Briefen der RAF zitiert wird, bleibt im Hörspiel nur eine allgemeine Rede über die (18) "Innerlichkeit des Gemüts und des Denkens" übrig, unterbrochen von Geräuschen von Menschenmassen. Von Passage 19 des Dramas (153f) übernimmt das Hörspiel erst das zweite Drittel und setzt mit einem RAF-Zitat ein, gesprochen vom jungen Sterbenden auf dem Hintergrund einer Menschenmasse am Bahnhof. Dort wird der Tod einzelner auf der Basis des großen antiimperialistischen Kampfes gerechtfertigt. Der Rest dieses dramatischen Absatzes wird auf verschiedene teils singende, teils der Akustik einer Festtafel angepaßt

sprechende Personen aufgeteilt. In beiden Texten ist hier der Rekurs auf Heidegger dominant. So spricht im Hörspiel der alte Lebende im Stile eines Gastgebers über die (19) “Wissenschaft als Wille zum geschichtlichen Auftrag des deutschen Volkes”. Die Liedertafel unterbricht weiterhin mit ihrem (19) “Hier sind wir”, (20) “Wir sind zuhaus” oder nur kurz “Wir” die um die deutsche Identität kreisende Rede. Die Stimmung, mit der Abschnitt 20 vom Drama (154f) ins Hörspiel eingeht, ist wieder nüchterner: Schnell hintereinander gesprochen und gesungen wird das Zitat-Wirrwarr immer größer und der Wechsel zwischen den verschiedenen Prätexten kaum mehr nachvollziehbar. Im Hörspiel befinden sich die Personen noch immer bei Tisch und tragen die pathetischen Phrasen zum Deutschtum schmatzend, schon leicht angetrunken und wie Trinksprüche vor. Diese Stimmung hält bis Ende der Passage 21 des Dramas an, die etwa zur Hälfte ins Hörspiel einging. Mit (21) “Begeisterung und Pathos im Widerstreit mit Sentiment und Derbheit” redet sich das Wir als Kollektiv herbei. Am Ende zitiert der junge Tote mit schwerer Zunge Hölderlin (22): “Wohl gehen wir täglich, doch bleiben wir hier.” Der Satz wirkt wie eine offene Drohung, das Gehen als Expansion und das Bleiben als identitätspolitische Abschottung. Nach diesem Zitat bricht im Hörspiel Chaos aus, die Personen (22) “fallen sich gegenseitig ins Wort, Liedertafel und Sängerin verselbständigen sich, wiederholen ihre Passagen, Musiker spielen uneinig”. Die Personen sprechen ihre Sätze in kurzer Abfolge. Ein Computer hat laut Regieanweisung im Hörspiel (22) “ALLE STIMMEN GESPEICHERT UND SPUCKT SIE WIEDER AUS”. Alle sprechen in dieser künstlichen Akustik weiter von deutscher Identität. Das gefährliche Fazit lautet (23): “Der Fremde, tödlich ist ihm unser Boden.”

Beide Texte schließen mit einem entstellten Zitat aus Hölderlins Ode *Die Liebe*, das im Hörspiel der alte Sterbende vorträgt: “Wachsen und werde zum Wald.” Polt-Heinzl (2000. 61) bemerkt zum Dramenende, daß die auf den Prätext “Wachs und werde zum Wald!” folgenden versöhnlichen und hoffnungsvollen Verszeilen Hölderlins bei Jelinek abgeschnitten sind. Man meine, die “mythisch aufgeladenen Bäume des deutschen Waldes” wollen “ungehemmt in den Himmel wachsen”. Am Ende des Hörspiels *Wolken.Heim.* hört man ein Geräusch, das die Metapher des Waldes als Bestandteil der identitätsstiftenden deutschen Mythologie mit dem Hinweis auf das in der Komödie *Die Vögel* von Aristophanes beschriebene Wolkenkuckucksheim als Heimat der Dichter und Denker zusammenführt: Man hört (23) “den Wald, und (es ist wirklich wahr) man hört den Kuckuck.”

Drama wie Hörspiel bestehen überwiegend aus fremdem Text, der in den Monolog eines Wir eingebettet ist. Ein Dialog kommt weder im Hörspiel noch im Drama zustande, da sich das Wir nur immer wieder selbst bestätigt und kein Gegenüber braucht.<sup>41</sup> Die Tendenz weg vom Dialog, hin zum Gegeneinander-Ansprechen findet im Drama seinen Höhepunkt, da die Autorin darauf verzichtet, den Text

<sup>41</sup> Im Stück *er nicht als er* (1998) verzichtet Jelinek ebenfalls darauf, den Text einzelnen Personen zuzuweisen. Er gibt nur einen fortlaufenden Text. Die einzige Regieanweisung dort lautet: “mehrere, aber durchaus gutmütig, zueinander: (vielleicht in Badewannen liegend, wie sie früher in den Irrenhäusern Verwendung fanden).”

verschiedenen Personen zuzuweisen. Dort ist das Dialogische “mit der Parallelführung der Fremdstimmen ausschließlich in den Textfluß selbst eingelagert”, so daß die “enorme innere Spannung” durch die Ränder und Brüche der heterogenen Textfragmente entsteht, die unterschiedliche Stimmen aus unterschiedlichen Diskursen repräsentieren. (Polt-Heinzl. 2000. 42) Dieser heterogen und homogen zugleich wirkende Monolog wurde für das Hörspiel auf verschiedene Stimmen aufgeteilt. Die Aufgabe, die für die Theateraufführungen des Dramas stets dem Regisseur zukam,<sup>42</sup> hat die Autorin selbst übernommen. Das Hörspiel kann so auch für zukünftige Inszenierungen des dramatischen Vorgängers wichtige Hinweise geben. Zitat und Eigentext sowie aneinander angrenzende Zitate wurden durch die Übertragung auf verschiedene Stimmen abgegrenzt. Es sprechen - bemerkenswert für Jelinek - nur Männer: der junge Lebende, der junge Sterbende, der junge Tote, der Uralte, der alte Tote, der alte Sterbende und der alte Lebende. Die Sätze der nach Alter und Grad der Lebendigkeit aufgeteilten Figuren gehen ineinander über und spiegeln verschiedene Facetten des gleichen Geistes. Dieser konnte anscheinend verschiedene Generationen überdauern, ist nicht tot zu kriegen und zeigt z.B. im jungen Lebenden auch ein neues Gesicht. Wenn er spricht, kommt er gerade vom Sport, duscht genüßlich oder fährt rasant Auto, was im Hörspiel die Akustik vermittelt.

Den reinen Text betreffende Veränderungen haben in erster Linie die Form von Streichungen. Daraus ergibt sich die Frage, warum gerade bestimmte Stellen dem Rotstift zum Opfer fielen. Erstens wurden einige der RAF-Zitate gestrichen. Ins Hörspiel gingen genau jene ein, in denen sich die Gefangenen tendenziell als Märtyrer für die ‘große’ Sache darstellen und die so den Übergang zu nationalistischen, den Tod fürs Vaterland preisenden Phrasen erleichtern. Weggelassen wurden zweitens zahlreiche Zitate Hegels und Hölderlins. In erster Linie fehlen im Hörspiel jene Stellen, die einem deutschen Dichter oder Denker leicht zuzuordnen und damit eindeutig als Zitate kenntlich sind, wie z.B. die bekannten rassistischen Aussagen Hegels über die slawischen, orientalischen und afrikanischen Kulturen aus seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in denen von den “Negern”, vom “Germanischen Reich” oder der “slawischen Nation” die Rede ist. Daraus folgert Janz (1995. 130), daß das Hörspiel den Zitatcharakter weniger unterstreicht und statt dessen “die Rede des ‘Wir’ als Alltagsrede von beängstigender >Normalität< präsentiert”. Dies geschieht zusätzlich dadurch, daß diese mit Kneipen-, Stadion-, Essens-, Telefonier- und Duschgeräuschen unterlegt wird. Die Sprache der Dichter wird so zum Geschwafel, zur ausgehöhlten Rede. Über akustische Effekte erscheint die Sprache der hohen Dichter als rechtslastiger Stammtischmonolog, als hohle Floskel, aus welcher der Kontext der Quellen völlig getilgt wurde. Das Hörspiel problematisiert zwar auch die Ausnutzbarkeit von Literatur und Philosophie für falsche Ideologie und deren Erstarren zum Mythos, doch für das Radio paßt die Autorin

---

<sup>42</sup> In der Hamburger Inszenierung von *Wolken.Heim*. von Jossi Wieler wird z.B. der Text sechs Frauen - vier Müttern und zwei Töchtern - in den Mund gelegt.

den Text an das populäre Medium an und rückt wieder mehr die Bezüge zum Trivialen in den Vordergrund.

Die Unterschiede zwischen Drama und Hörspiel ergeben sich also vor allem aus dem akustischen Kontext, in den die Rede des Wir für das Hörspiel gesetzt wird, und der im Skript des Hörspiels sehr genau festgehalten ist. Große Teile des Hörspiels sind bestimmt von Geräuschen des Alltags, insbesondere von solchen Orten, an denen die Masse zusammenkommt, um sich zu amüsieren und zu konsumieren. Die Sprechdiktation der Personen paßt sich dem akustischen Ambiente an: So wird lallend oder schmatzend Hölderlin zitiert und wie beim Fußball angefeuert, die Sätze der deutschen Dichter und Denker verwendend. Aufgrund dieser Veränderungen ist es nur stimmig, wenn im Hörspiel auch Schlager zu hören sind, die die Verwandlung der Zitate in eine Fundgrube für Trivialmythen unterstreichen. Janz (1995: 130) betont, daß die Hörspielfassung des Dramas dem Text eben dadurch gerecht werde, „daß sie vor allem die musikalischen Mittel, mit denen die Rede des ‘Wir’ als nicht-authentische und vorgefertigte denunziert wird, aufgreift und potenziert.“ Dazu zählt z.B. die refrainartige Wiederholung von einzelnen Sätzen des kollektiven Wir, die im Hörspiel noch öfter als im Drama zu beobachten ist. Fazit ziehende Phrasen werden manchmal von der Sängerin oder der Liedertafel noch einmal gesungen. Dieser Gesang paßt zwar sehr gut zur mythischen Beschwörung des Deutschtums und auch zum hymnischen Ton Hölderlins, erhöht jedoch den Kontrast zum über Akustik und Sprechdiktation in den Alltag verlagerten nationalen Diskurs. Außerdem werden im Hörspiel Wörter, Sätze und Passagen in der falschen Geschwindigkeit gesprochen, was das Stereotypenhafte der Sprache des Wir über die Form betont, während es gleichzeitig ständig bemüht ist, sich seiner Authentizität zu versichern.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß alle nach 1992 von Jelinek verfaßten Hörspiele Umarbeitungen von Dramen sind. Am 22. Juni 1993 wurde das Hörspiel *Präsident Abendwind* im Bayerischen Rundfunk uraufgeführt, welches sich aus Jelineks gleichnamigem Dramolett speist, das sich wiederum an Nestroys *Häuptling Abendwind oder das greuliche Festmahl* anlehnt. Auch die Hörspiele *Stecken, Stab und Stangl* (1996) und *Er nicht als er* (1998) entstanden aus den gleichnamigen Dramen. Das von Olga Neuwirth vertonte Hörspiel *Todesraten*, das 1997 uraufgeführt wurde und als CD erschien, basiert auf zwei Monologen aus Elfriede Jelineks *Sportstück*.

Die verschiedenen, im vorausgegangenen Kapitel dargelegten Methoden, mit denen ein Drama in die akustische Form überführt werden kann, sind auch in diesen Adaptionen feststellbar. Diese neuesten Hörspiele beschäftigen sich mit dem Thema Identität und führen die Effekte der in *Wolken.Heim* behandelten Identitätspolitik, z.B. den daraus resultierenden Rassismus, vor. Auch hier wird mit vielen Stimmen eine einzige Stimmung erzeugt. Diese Texte verhandeln zwar auch konkret faßbare österreichische Verhältnisse (Waldheim, FPÖ, Anschlag auf Roma in Oberwart, Sport- und Körperkult), können aber gleichzeitig als kritische Auseinandersetzungen mit bürgerlichen Mythen (Kapitel 2.3) und

gesellschaftskritische Sprachanalysen (Kapitel 2.4), als künstlerische Reflexe auf die Theorie Barthes' gedeutet werden.

## 2.2 Hörspiel und triviale Gattung

Im Folgenden soll für das Hörspiel als eigene literarische Gattung plädiert werden, um im Anschluß einen kurzen historischen Überblick über dessen Geschichte zu geben. Doch die Hörtexte von Elfriede Jelinek sind nicht nur im Kontext dieser Gattung zu betrachten, sondern vor allem in dem der trivialen Genres, insbesondere der elektronisch vermittelten. Die Anleihen aus diesem Bereich sind sehr vielfältig. Wie und warum die Autorin diese macht, sollen die folgenden Kapitel zeigen.

### 2.2.1 Das Hörspiel als eigene literarische Gattung und seine Geschichte

Das Hörspiel ist ein amphibisches Fahrzeug: Man weiß nicht so recht wohin eigentlich mit dieser akustischen Form, an der sich sowohl Schriftsteller als auch Musiker, sowohl Theater- als auch Filmregisseure beteiligen. (Karst. 1986. 17)

Die Problematik des Hörspiels besteht unter anderem darin, daß es Kunst innerhalb eines Nachrichtenmediums verkörpert. Hahn (1986. 15) begreift das Hörspiel als eine flüchtige Gattung, die mangelnde gesellschaftliche Reputation besitze und nicht auf Reproduzierbarkeit angelegt sei. Deswegen sei es zweifelhaft, ob das Hörspiel zur Literatur zu zählen ist, denn “obwohl Drehbücher geschrieben werden und literarische Vorlagen verfilmt wurden und werden, käme kein Kritiker auf die Idee, Film mit den kritischen Apparaten der Literatur zu messen.” Entsprechend ist das Hörspiel für Mauricio Kagel “weder eine literarische noch eine musikalische, sondern eine akustische Gattung unbestimmter Inhalte”. (nach Haider. 1975) Auch Döhl (1987. 1) bezeichnet das Hörspiel als “nicht klar umrissene Gattung”, was er u.a. aus der Tatsache heraus erklärt, daß es Programmbestandteil des Rundfunks ist und damit abhängig vom Sachverstand seiner Verwalter. Das Hörspiel sei deshalb nicht einfach Literatur im anderen Medium. Für Haider-Pregler (1976. 521) dagegen hat sich das Neue Hörspiel nur scheinbar von der Literatur über seine Berufung auf das Medium Radio emanzipiert:

Es stellte sich heraus, daß dieser Schritt eher eine Emanzipation weg von einer nicht mehr zeitgemäßen Literaturtheorie bedeutete, weg von einer Gattungspoetik, die das traditionelle Hörspiel als newcomer ohnehin nie so recht akzeptiert hatte. Dieser Schritt führte wieder zur Literatur zurück.

Auch für Schirmer (1987. 12) ist das Hörspiel Literatur bzw. zumindest mehr Literatur als die anderen Kunstformen, die im technischen Zeitalter innerhalb der Massenmedien entstanden sind. Dies sei auch der Grund für die Fixierung zwischen den Buchdeckeln, die mehr sein wolle als nur eine Hilfe zum besseren Verständnis der akustischen Umsetzung. Für ihn ist das wesentliche Element des Hörspiels die “Sprache, das Wort, es dominiert gegenüber den anderen Bausteinen, gegenüber Geräusch, Musik, Stimme, radiophonischem Effekt, Stille, Raumklang”. Mit dem Hörspiel ist also innerhalb weniger Jahrzehnte eine literarische Gattung entstanden, der zwar wegen der Flüchtigkeit ihrer auditiven

Vermittlung mit Skepsis begegnet wurde, die sich aber dennoch immer mehr auch schriftlich fixiert in Einzelausgaben und Sammelbänden behauptet. Sie ist unter anderem das Ergebnis einer Diskussion, die über das Auftauchen der neuen Medien Film, Funk und Fernsehen zu dem Resultat kommt, "daß das Lesen als Rezeptionsform veraltet, und zwar technisch veraltet ist". (Scharang. 1970. 16) Laut Scharang (1970. 17) ist das Hörspiel noch immer "bloß ein Teil der Literatur und eine Form von Literatur, und das entspricht auch der Auffassung, die viele Hörspielautoren vom Hörspiel immer noch haben." Doch er weiß um das Verdienst dieser neuen Gattung, die Literatur ein Stück an veränderte Lebensbedingungen angepaßt zu haben, "weil dieses Medium eben technisch fortgeschrittener ist als das Medium Buch".

Grundsätzlich sind also in der Diskussion um die Einstufung der Gattung Hörspiel zwei Ansätze zu beobachten: Erstens die Untersuchung des Hörspiels als literarisches und von der technischen Vermittlung losgelöstes künstlerisches Phänomen. Wenn das Hörspiel so ausschließlich als literarische Gattung und nicht als Kind der Technik betrachtet wird, sind die wesentlichen Kriterien der Beurteilung ästhetischer und nicht technischer Natur. Der zweite Ansatz spricht dem Hörspiel wie dem Film Eigenwert zu. Die Diskussion kreist demnach auch um das Primat des Textes. Für Heger (1977. 16f) ist klar, daß kaum AutorInnen nur für den Rundfunk schreiben und die thematische Beziehung zur gedruckten Literatur eben durch die Publikation von Hörspielen z.B. in Sammelbänden durchaus gegeben ist. Er bezeichnet so das Hörspiel als technisch vermittelte literarische Gattung. Dieser Ansatz trägt beiden Aspekten des Hörspiels Rechnung und erscheint mir am zutreffendsten.

Das Hörspiel, als bemerkenswerte Sonderform der modernen Literatur, ist eine relativ junge Gattung mit eigenen Formen und Gesetzen. Dennoch wird Elfriede Jelinek im Vorwort zu ihrem Artikel *Mit dem Hören spielt man nicht* (1992. 37) mit den Worten vorgestellt: "Ihre ersten dramatischen Arbeiten waren Hörspiele." Das Hörspiel ist für Schirmer (1987. 12f) eine literarische Mischform, die Elemente der drei klassischen Gattungen in sich vereint: Es sei dramatisch (früher Einsesseltheater genannt), da die Handlung bei Dominanz des Dialogs vollkommen gegenwärtig ablaufe, und episch, indem es auch monologisch über einen Erzähler, der den Kontakt zum Publikum herstelle, ein Geschehen ausbreiten könne. Von ihrer Gesamtintention und -stimmung her dagegen haben manche Hörspiele lyrische Tendenzen. Besonders im Illusionshörspiel begegne man empfindenden lyrischen Individuen, die im Augenblick ihre inneren Erfahrungen machen.

Gattungstechnisch ist auch eine Beziehung des Hörspiels zum Film gegeben, die sich zum einen darin äußert, daß viele Fachausdrücke wie Blende, Schnitt oder Montage aus der Cinematographie übernommen wurden. Heger (1977. 32) betont die Nähe zum Film hinsichtlich des Aufbaus: Die Hörspielszene sei weniger mit der Dramenszene vergleichbar, da sie nicht in sich geschlossen, sondern wie im Film in den kontinuierlichen Ablauf des Spiels eingeordnet sei. Die Blende verbindet einzelne Szenen, wobei sich bei Ein- und Ausblendung der Spielraum langsam öffnet bzw. schließt und die Überblendung zwei



Kontinua verbindet. Die häufigsten Formen sind Schauplatz-, Realitäts-, Stil- und Zeitblende. Sie werden mittels Sprache, Geräusch, Musik oder Stille durchgeführt. Der Schnitt dient als Alternative zur Blende ebenfalls zur Verbindung und Überleitung, ist aber laut Heger (1977. 34) im Gegensatz zum Film nicht unvermeidlich, sondern wird ganz bewußt eingesetzt. Abschließend läßt sich jedoch sagen, daß das Hörspiel trotz seiner lyrischen, epischen, dramatischen und filmischen Elemente als eigene, akustisch vermittelte literarische Gattung definiert werden muß, denn es kann nicht in eins der gängigen Schemata gepreßt werden und hat eine eigene Gattungsgeschichte in ästhetischer Hinsicht sowie in Verbindung zur Geschichte des Mediums Radio.

Prinzipiell ist die Entwicklung des Hörspiels als neuer Gattung und Bestandteil der Dichtung sehr eng mit der Geschichte der Literatur überhaupt verbunden: Literarische Entwicklungen mitvollziehend folgte z.B. in der Hörspielgeschichte auf die Bewältigung der Vergangenheit mit spätexpressionistischen Mitteln nach dem zweiten Weltkrieg das in den fünfziger Jahren beliebte Illusionshörspiel, das auch surrealistische und symbolistische Züge haben konnte. Den zweiten Bezugspunkt hat dieses Genre im Medium Radio, da es auf die Technik als Produktions- und Vermittlungsinstrument angewiesen ist. Das Hörspiel durchläuft die Phasen der Entwicklung des Rundfunks und wird durch Fortschritte im technischen Bereich beeinflusst. Der Ursprung der Gattung ist demnach verknüpft mit der Gründung der ersten Rundfunkanstalten, nämlich 1919 der Radio Corporation of America, 1920 der British Broadcasting Company, 1923 der Radiostunde AG im Berliner Vox-Haus und dem 1923 gegründeten ersten österreichischen Radiosender. Schon 1924 wird als erstes Hörspiel Richard Hughes' *A comedy of danger* gesendet, das die lichtlose Situation in einer Kohlengrube simuliert, gefolgt vom 1924 gesendeten ersten deutschsprachigen Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* von Hans Flesch. (Haslinger. 1973. 95) Der Terminus Hörspiel existiert in dieser Frühphase allerdings noch nicht. Man spricht von Sendungsspiel, Sendespiel, Funkspiel, Hörbühne, Einsesseltheater und Funkdrama. In der Frühzeit des Hörspiels wurde noch alles live übertragen. Aufnahmen aus der Konserve waren technisch erst ab den dreißiger Jahren möglich, was für das Hörspiel Wiederholbarkeit und relative Langlebigkeit bedeutete. Die elektromagnetische Aufzeichnung ist seit 1940 technisch ausgereift und macht die Collage sowie die akustische Verfremdung möglich.

Von 1924 bis 1938 entwickelt sich im deutschsprachigen Raum aus der Hörbühne das frühe Hörspiel. In den zwanziger Jahren erlebt die Gattung ihren ersten Höhepunkt. Autoren wie Döblin und Kasack versuchen sich in ihr. Thematisch noch stark auf das Phantastische, Imaginäre - d.h. auf die seelischen Bereiche - festgelegt, bleiben beim frühen Hörspiel aktuelle Stoffe meist ausgespart. Die ersten Jahre sind vom Bestreben geprägt, Dramen und Filme für ein Hörpublikum umzuwandeln. In diese Phase der Hörbühne fällt z.B. *Der Ackermann* von Johannes von Saaz. Auch Brecht studiert und nutzt die Möglichkeiten dieser Kunstform - allerdings als antiillusionistische - zunächst in Deutschland und später vom Exil aus. Denn in der Zeit des Nationalsozialismus wurde das Hörspiel zur Propaganda genutzt und die

staatliche Kontrolle über den Rundfunk nahm vehement zu: Autoren wie Brecht, Friedrich Wolf und Döblin erhielten Sendeverbot. Die ausgestrahlten Hörspiele hatten sich entweder der nationalsozialistischen Ideologie verschrieben oder den Rückzug ins allgemein Menschliche bzw. Private angetreten. Ab dem Beginn des zweiten Weltkrieges und besonders seit der Proklamierung des Kriegsfunkes 1940 verschärfte sich die propagandistische Funktionalisierung der Gattung: Die Reichsidee bildete den Mittelpunkt der oft chorischen Fest- und Weiheispiele, die das Gefühl einer Volks- und Schicksalsgemeinschaft stärken sollten.

Von einem Nullpunkt des deutschen Hörspiels 1945 kann spätestens seit der Wiederentdeckung des anti-englischen Propagandahörspiels *Die Rebellion in der Goldstadt* von Günter Eich aus dem Jahr 1940<sup>43</sup> nicht mehr gesprochen werden. Allerdings erlebte die Gattung nach dem zweiten Weltkrieg seinen zweiten Höhepunkt. 1946 eröffnet der Sender Hamburg als erster mit dem Originalton-Hörspiel *Der Held* von Volker Starke wieder seine Hörspielproduktion, die anderen Sendeanstalten werden kurz darauf wiedergegründet. Die 1947 gesendete Premiere von *Draußen vor der Tür* erreicht ein sehr umfangreiches Publikum. Besondere Beachtung verdienen auch Ingeborg Bachmanns Funckerstling *Ein Geschäft mit Träumen* von 1952 und *Wovon wir leben und woran wir sterben* von Herbert Eisenreich (1957). Mit AutorInnen wie Dürrenmatt, Frisch, Aichinger, Bachmann, Böll und Eich wird das Hörspielschaffen ein facettenreicher und auch bei den HörerInnen beliebter Bestandteil der deutschen Dichtung: „Der NDR Hamburg rechnet Mitte der fünfziger Jahre bei einem Wintertermin mit drei bis vier Millionen Hörern. Im Jahr 1956 setzt dieser Sender achtzig Hörspieltermine an, in der ganzen Bundesrepublik sind es rund neunhundert.“ (Haslinger. 1973. 97) Doch in den fünfziger Jahren, der Blütezeit des literarischen Hörspiels, blieben alltägliche Stoffe weitgehend aus dem Genre ausgeschlossen. Kerschbaum (1978. 12) bezeichnet diesen Trend als „Bewegung Los-von-der-Realität und Hin-zum-Hörspiel“. Das Hörspiel der Nachkriegszeit ist geprägt von der Tendenz zur Verinnerlichung und zur Reduzierung der Wirklichkeit auf den menschlich-privaten Bereich. Gerstl (1973. 11) bezeichnet dies als poetisches „Innerlichkeits-Spiel der goldenen 50er Jahre der Schwitzke-Ära (das ahistorisch nur einem verschwommenen Humanismus oder einem verspäteten Surrealismus verpflichtet war)“. So fordert z.B. zwar Max Gundermanns Hörspiel *Terminkalender* (1953) mehr Menschlichkeit, aber alle Anliegen haben privaten Charakter. Kerschbaum wertet auch die Schilderung von Realität in Aichingers Hörspiel *Knöpfe* (1953), in dem es um den Identitätsverlust in einer menschenfeindlichen, vergegenständlichten Welt geht, nur als Vorwand und als Kommunikationsbrücke zu den HörerInnen. Aichinger sei an tatsächlichen Problemen nicht interessiert. Kerschbaum (1978. 88f) folgert daraus, die Betrachtung des Hörspiels als individualistischer Gattung machte „den Zugang zu kollektiven Problemen, wie sie sich aus der Industrialisierung ergaben, unmöglich und führte sie zu individuellen Problemlösungen, die der Problemstellung nicht angemessen waren.“ Denn in den fünfziger Jahren

---

<sup>43</sup> Vgl. Vieregg, Axel (Hg.): Unsere Sünden sind Maulwürfe. Die Günter Eich-Debatte. Amsterdam/Atlanta. 1995.

erfüllte ein gutes Hörspiel folgende Ansprüche: Es blieb unreal, gespenstisch und damit eine Domäne der Innerlichkeit, Vereinzelung und Phantasie. In diesem Illusionshörspiel, wie es als Gegenbegriff zum Neuen Hörspiel genannt werden kann, ist der Spielraum die Sprache. Jede Stimme entspricht einer Figur. Da alles Sichtbare in das Gesagte hinein genommen wird, kommt Geräuschen und Tönen nur eine illustrativ untermalende Wirkung zu. Die wichtigsten österreichischen HörspielautorInnen dieses Typs sind Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Franz Hiesel und Jan Rys. (Haider-Pregler. 1976. 508f)

Die Beliebtheit der Gattung in den fünfziger Jahren hatte zur Folge, daß auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr zunahm. Zu den wichtigsten Theoretikern zählen Heinz Schwitzke, Eugen Kurt Fischer, Werner Klose und Friedrich Knilli. Zwischen Heinz Schwitzke, dem Leiter der Hörspielabteilung des Norddeutschen Rundfunks und Magneten für zahlreiche Hörspiel-DichterInnen, und Friedrich Knilli kommt es 1961 zum sogenannten 'Hörspiel-Streit': Knilli wendet sich in dessen Verlauf gegen das extrem imaginierende Hörspiel und propagiert eine neue Konzeption, die nicht mehr allein vom Wort getragen wird, sondern sämtliche akustische Mittel ausnutzt. Der Titel seines 1961 erscheinenden theoretischen Werks *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* ist ein programmatischer. Denn für Knilli kann jedes Hörereignis ein Hörspiel sein. Das Hörspiel sei keine weitere literarische Gattung, sondern vom technischen Mittel Radio abhängig. Das literarische Hörspiel sei als Modell eindeutig erschöpft. Schwitzke dagegen beharrt auf dem Wort als Träger der Hörspielhandlung. Parallel zu dieser theoretischen Auseinandersetzung prallen in der Hörspielpraxis zwei große literarische Strömungen aufeinander - engagierte Realitätsbezogenheit und konkrete Literatur. (Kerschbaum. 1978. 95ff)

Hans Bredow bezeichnet 1950 (314) die Hörspielproduktionen als "Sanierungseingriffe des Rundfunks in die gedruckte, aristokratische Literatur". Dennoch entwickelt sich das Hörspiel mehr und mehr zu einer elitären Kunstform, die nicht dem Massenkommunikationsmittel Radio entspricht. Es wird in gewissem Maß ein Spiel für Minderheiten im Ghetto des zweiten Programms und erfährt um 1960 einen rapiden HörerInnenschwund. Nicht zuletzt aufgrund des Trends hin zum Fernsehen und weg vom Radio schien es mehr und mehr zum Refugium der physisch und ökonomisch Benachteiligten sowie einer kleinen literarischen Elite zu werden. Laut Kerschbaum (1978. 16) definiert es sich zwar für die Zuhörer immer noch durch eine vermeintliche Objektivität und Authentizität, also über seine meinungsbildende Stellung im Nachrichtenmedium, habe sich aber durch den Kunstanspruch dieser Verantwortlichkeit entzogen. Das Hörspiel war also den einen zu elitär und den anderen von den Rezeptionsmustern her zu trivial. Außerdem machte die allgemeine Politisierung des Denkens Ende der sechziger Jahre das traditionelle Hörspiel verächtlich als ein "bewußt apolitisches für den Hörer, der emotional in eine magische Welt entführt und an kritischen Reflexionen über sein Verhalten gehindert wird." (Haider-Pregler. 1976. 520) Nachdem bei HörerInnen bezüglich des Hörspiels als Vertreter der wirklichkeitsfernen Literarisierung gewisse Ermüdungserscheinungen eintraten, entwickelte sich ein

Trend hin zum wirklichkeitsnäheren Hörspiel, das auch Themen aus der Alltagsrealität aufgreift. (Kerschbaum. 1978. 90f)

Während bis Anfang der sechziger Jahre noch eher traditionelle dramaturgisch-ästhetische Kriterien die Gattung Hörspiel bestimmten, geht der Trend danach immer mehr zu experimentelleren, sprach- und ideologiekritischen Hörspielformen und -inhalten. Das neu entstandene O-Ton-Hörspiel arbeitet intensiv mit der Collage-Technik und befragt authentisches Material direkt. Man versucht über den Einsatz von experimentellen Mitteln auch realitätsbezogene Inhalte zu transportieren. Im Hörspiel *Paul* von Wondratschek, in dem die Künstlichkeit des Paul-Bildes offen eingestanden und es immer wieder in Frage gestellt wird, und in Chotjewitz' *Der Aufstieg* fällt der stark medien- und gesellschaftskritische Ansatz auf. Kerschbaum (1978. 105) schließt daraus "Illusionsauflösung in der Tradition des 'Nouveau Roman', der in Deutschland auf dem Weg über das Hörspiel verspätet rezipiert wird".

Ab 1968 kann definitiv vom Neuen Hörspiel gesprochen werden. Dieses unterscheidet sich nach Haslinger (1973. 103) erstens durch eine Veränderung von der vorausgegangene Form: Während die alte Poetik vergleichbar mit dem konventionellen Drama auf Suggestion, Illusionierung und Verinnerlichung beruhe, setze die neue vergleichbar mit den Methoden Brechts auf Distanzierung und Illusionsdurchbrechung. Die Poetik des Neuen Hörspiels stimme so mit den Theorien der modernen Literatur überein. Zweitens sei die Sprache nicht mehr nur Medium der Mimesis, sondern über sprachkritische und -reflektorische Methoden selbst Wirklichkeit. Das poetische Verfahren bediene sich vergleichbar mit Formen moderner Prosa und Drama keiner Geschichte, Handlung oder imaginierten Realität mehr, sondern thematisiere die Sprache selbst. Nach Schöning (1969. 15) liefert das Neue Hörspiel keine wie auch immer geartete metaphysische Weltinterpretation, lasse die HörerInnen nicht mehr an erdichteten Innenräumen teilhaben und sei "in seiner Tendenz antiirrationalistisch, sprachkritisch und spielerisch." Es zerstöre die Harmonie einer Illusionswelt und tendiere dazu, "den Prozeß dieser Imagination nicht 'unmerklich' aufzulösen, sondern bewußt zu machen, d.h. die zur Komposition verfügbaren gleichwertigen Materialien kenntlich zu machen." Die Definition des Neuen Hörspiels als die "Überwindung des noch lesbaren" von Schmitz-Mayr-Harting (1977. 35\*) greift zwar sicher zu kurz, aber dennoch handelt sich bei einem Großteil der Projekte im Rahmen des Neuen Hörspiels um Wortpartituren, die oft auf eine hörbare und lesbare Handlung verzichten. Drews (1971/72. 3) formuliert deren Voraussetzungen:

wenn Leben und Wirklichkeit abgebildet - oder, - im Fall des Hörspiels müßte man sagen: in Tönen reproduziert werden sollen, dann erwarten wir Handlungen, und das heißt: Geschichten von Schicksalen. Immer größere Teile der Wirklichkeit aber sind durch Geschichten gar nicht mehr abbildbar, lassen sich gar nicht mehr auf den Faden einer Handlung reihen.

In den Hörspielen von Elfriede Gerstl und Helmut Eisendle wird Kritik an der Sprache und Kritik mit der Sprache geübt. In diesen Werken geht es dennoch nicht in erster Linie darum, ästhetischen Erwartungs-

haltungen hohnzusprechen bzw. das Publikum zu schockieren, sondern um eine politische Bewußtseinsbildung. (Haider-Pregler. 1976. 532) Heinz Hirschenhuber (1985. 283) betont im Schlußkapitel seines Hörspiel-Sammelbands den Modellcharakter der Hörspiele nach 1968, welche das Ziel haben, die HörerInnen anzuleiten, Beziehungen und Sinnbezüge zu erkennen. Es gehe in den Hörspielen dieser Zeit “um ein genaues, reflektierendes Verhalten gegenüber sprachlicher Artikulation”. Neben der Einstellung zur Sprache verändert sich auch die Haltung zum Medium Rundfunk: Die AutorInnen sind aktiver an der akustischen Umsetzung des Textes beteiligt. Haslinger (1973. 107) faßt zusammen: “Das Neue Hörspiel ist charakterisiert durch die Haltung des Experiments, es ist sozusagen die ‘offene Schreibweise’ im Rahmen des Mediums Rundfunk.” Neue AutorInnen wie Mon, Heißenbüttel, Handke, Becker, Döhl, Jandl/Mayröcker versuchen sich in diesem Genre. Von österreichischer Seite flossen auffällig viele Anregungen, Vorarbeiten und Ausführungen auf diesem Gebiet in den deutschsprachigen Raum ein. Herauszuheben ist *Fünf Mann Menschen* (1969) von Jandl und Mayröcker. Die Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden an die AutorInnen hatte eine programmatische Bedeutung, da damit das Neue Hörspiel offiziell anerkannt wurde.

Anzumerken bleibt noch, daß Tendenzen, die das Neue Hörspiel charakterisieren, nicht unbedingt neu waren, sondern neu waren eher Möglichkeiten, diese jahrelang ignorierten Tendenzen zu realisieren. So betont Döhl (1987. 1), daß das Neue Hörspiel “unter geänderten und verbesserten Bedingungen, längst Vorbereitetes und theoretisch Vorgeordnetes endlich einlösen konnte.” Schöning (1969. 12f) fragt nach der Ursache für diese Spätzündung, die er in einem latenten Hang zum Irrationalismus - in der Zeit des Faschismus methodisch indoktriniert - findet, der nach 1945 Ausdruck einer Haltung sei, die im Slogan “keine Experimente” politische Effektivität besaß. So entsprach das traditionelle Hörspiel einem weitgehend unpolitischem Bewußtsein, einer stark ausgeprägten antitechnischen Haltung und dem Wunsch nach Harmonisierung von Gegensätzen und Widersprüchen.

Das Hörspiel der siebziger Jahre weist schon ein sehr breites Spektrum an Formen und Inhalten auf. Die neu erwachte Beschäftigung mit der alltäglichen Realität spiegelt sich im Bemühen um Authentizität und um die Abbildung sozialer Phänomene wider. Eine wesentliche Forderung des Neuen Hörspiels und insbesondere des O-Ton-Hörspiels ist es, die Betroffenen zu Wort kommen zu lassen. In Österreich versucht dies vor allem Michael Scharang, der gleichzeitig die Dokumentation kritisiert, wenn diese zum Gestaltungsprinzip, zur Kunstform wird und sich auf die reine Wiedergabe von Realität beschränkt. Scharang, der seine Hörspielarbeit im Dienste gesellschaftlicher Veränderungen sieht, kritisiert aber gleichzeitig am Neuen Hörspiel die unverbindliche Sprachkritik. Das Dilemma löst er in seinen Hörtexten auf, indem er eine fiktive Schreibweise zur Dokumentation realer Verhältnisse einsetzt. (Kerschbaum. 1978. 123ff) In *Ansprache eines Entschlossenen an seine Unentschlossenheit* (1972), das mit drei entindividualisierten Frauen- und sechs Männerstimmen arbeitet, will er vor allem Klassenverhältnisse bewußt machen. Die Hörspiele dieser Zeit, zu denen auch die ersten Projekte von

Elfriede Jelinek zählen, charakterisiert Wolfgang Heißenbüttel folgendermaßen: “Über Hörbares wird hörbar Erkenntnis vermittelt, die *unmittelbar* ist zur aktuellen historischen Situation, und das heißt auch, zur aktuellem historischen Situation des Mediums selbst, der Sprache und ihrer akustischen Realisierungsmöglichkeit.” (Heißenbüttel. 1972. 219)

Doch für Schirmer (1987. 13ff), der das Neue Hörspiel als eine Konsequenz der Politisierung von Kunst und der Durchsetzung der Stereophonie begreift, ist das Neue Hörspiel in seiner extremen Ausformung nur eine temporäre Erscheinung, die zwar die Formpalette erweitert habe, aber fast immer nur Experiment sei. Die Frage, ob es sich beim Neuen Hörspiel um eine echte Reform oder um ein mißlungenes Experiment handelt, kann hier nicht geklärt werden, auch weil das Neue Hörspiel nie eine einheitliche Bewegung oder Schule war - weder in formalästhetischer, inhaltlicher noch in ideologisch-intentionaler Hinsicht. Haider-Pregler (1976. 520) findet als einzige Gemeinsamkeit der Arbeiten, die unter diesem Begriff zusammengefaßt werden, die “bewußte Absetzung vom traditionellen Illusionshörspiel mit seiner fiktionalen Story, seinen Identifikationsrollen”.

Die Geschichte des österreichischen Hörspiels, die weitgehend parallel zu der des westdeutschen verlief, ist jedoch keineswegs identisch mit der Geschichte des Hörspiels in Österreich. Während die bundesdeutschen Rundfunkanstalten Neuerungen in der Entwicklung des Hörspiels auch umsetzten, blieb der österreichische Rundfunk in der Frage neuester Hörspielströmungen eher konservativ, obwohl “österreichische Autoren und Rundfunkfachleute sich diesen Formen nicht nur zugewendet, sondern ihnen sogar entscheidende und starke Impulse gegeben haben.” (Schmitz-Mayr-Harting. 1977. 27) Zahlreiche österreichische AutorInnen wanderten zu BRD-Sendern ab. Diese Rundfunkanstalten mimten nach Gerstl (1973. 10) “die Rolle des fürstlichen Mäzens”, produzierten und sendeten aber im “Gegensatz zum hinterwäldlerischen ORF, dessen entscheidungsmächtige Funktionäre nicht selten konservative Dichter” waren, die Hörspiele auch. Der ORF enthielt z.B. fast alle in der BRD produzierten Hörspiele von Jelinek dem österreichischen Publikum vor. In einem Interview mit der *Volksstimme* Wien zieht die Autorin am 3.9.76 folgende Bilanz: Ihre Hörspiele seien “praktisch von sämtlichen westdeutschen Sendern aufgeführt und auch für Preise eingereicht worden (...), in Österreich hingegen wurde bisher nur ein einziges übernommen.” Sie sei in ihrer materiellen Existenz auf die BRD angewiesen.

Abschließend sei noch auf den Trend weg vom Rundfunk, der oft nur noch das Rahmenprogramm für die Werbung liefert, hingewiesen. Dieser wurde immer mehr als gewinnbringender Wirtschaftsfaktor gesehen, denn als Träger des kulturellen Lebens. Die Mißachtung der Hörspiele in der Jelinek-Rezeption mag auch hier eine Ursache haben und spiegelt sich z.B. darin wieder, daß Jelineks jahrzehntelange Tätigkeit als Autorin von Hörspielen als “Flirt mit dem blinden Medium” (GeHa. 1994) heruntergespielt wird. Außerdem ist die Entwicklung des Hörspiels stark beeinflusst durch das Massenmedium Fernsehen. Schon die ersten Fernsehspiele entpuppten sich als starke Konkurrenz und zogen eine Publikumsabwanderung zum Medium Fernsehen nach sich. Geblieben war vor allem eine literarisch interessierte

Gruppe von Elite-HörerInnen. Klaus von Bismarck malt 1985 (192) deshalb ein düsteres Bild von der Zukunft des Hörfunks und vor allem von Kunst in diesem Medium: Er wie auch seine mit Büchern lebenden Freunde hören abgesehen von den Nachrichten und im Auto kaum noch Hörfunk, denn immer “mehr seichte Musikeppiche, seichtes Geplaudere und nicht zuletzt immer mehr Werbung im Hörfunk verleiden es”. Er hat den Eindruck, “daß die Welt der Bücherleser heute, abgesehen von Nachrichten und Musikprogrammen, keinen wesentlichen Anteil an den angebotenen Hörfunkprogrammen mehr nimmt.” Obwohl der Hörfunk nach Fernsehen und Tageszeitung die drittstärkste tägliche Reichweite hat, wird er fast ausschließlich morgens und tagsüber nur nebenher als Informations- und Musikmedium genutzt. Das Hörspiel wurde zum Minderheitenprogramm, zum elitären Programmelement innerhalb eines Massenmediums. Für Kudrnofsky (1986. 16) ist das Hören eines Hörspiels am Abend “ein alter Brauch aus grauer Mediovorzeit”. Dennoch tue man noch immer so, “als würde die Mehrheit der Menschheit freudig zitternd der Stunde nach acht entgegenharren, um sich ergriffen lauschend” dem Hörspiel hinzugeben: “Da badet man noch in elitären Kulturbegriffen aus vergangenen Zeiten und kommt sich besonders gut vor, wenn man von möglichst wenigen Leuten (...) zur Kenntnis genommen wird.” Dennoch gibt es trotz dieser pessimistischen Prognosen immer mehr Menschen, die sich wie in “grauer Mediovorzeit” verhalten und einen Trend hin zum aufgezeichneten Hörspiel sowie zu Hörbüchern auf CD und Kassette. Hörverlage etablieren sich, zahlreiche Verlage widmen der Literatur auf unterschiedlichen Tonträgern eigene Sparten, und auch der Rundfunk erkennt den Trend. So hat z.B. der bayerische Rundfunk seit Sommer 2001 ein wöchentlich ausgestrahltes Hörspiel- und Hörbuchmagazin im Programm, das über Ursendungen und Literatur auf CD informiert. Diese Bewegung hin zum Hörspiel ist äußerst erfreulich.

### 2.2.2 Bezug auf triviale Genres

Der Begriff “trivial” ist laut Melzer (1985. 8) abgeleitet von trivium (Dreiweg, Scheideweg) und bezeichnet das, “was auf öffentlicher Straße gesprochen wird und dort im Umlauf ist, im weiteren Sinne das Gewöhnliche und Platte”. Trivial bedeutet immer eine abwertende Etikettierung, d.h. eine Verflachung des Inhalts und der Form. Der Begriff kann für Erzeugnisse aller Art angewandt werden: epische (z.B. Heftromane), lyrische (z.B. Schlager und Werbetexte), dramatische (z.B. Drehbücher), Filme (z.B. sit-coms) und Hörspiele. Trivialität läßt sich zwar nicht an der Einschaltquote oder der Auflagenhöhe festmachen, aber dennoch ist triviale Kunst meist auch die massenhaft verbreitete. Diese Popularität führt dazu, daß sie (trotz und wegen ihrer Trivialität) nicht unpolitisch sein kann, wenn auch nur dadurch, daß sie vom politischen Geschehen ablenkt. Triviale Gattungen sind für Dieter Wellershoff (1983. 7f) Märchen für Erwachsene,

die die engen Grenzen ihres Lebens vorübergehend überschreiten möchten, Gelegenheiten, die geheimen Wünsche und Ängste an fiktionalen Attrappen auszuleben, ohne dabei in ernsthafte Orientierungskrisen zu geraten: - im Grunde eine komplizierte symbolische Operation der Entrückung und Zurechtweisung, die der Anpassung an frustrierende Verhältnisse dient, gerade indem sie sie vorübergehend verläßt oder zu sprengen scheint.

Als ideologisch können triviale Gattungen bezeichnet werden, da sie Lebens- und Arbeitsbedingungen und die damit verbundenen Personen und Ereignisse ungeschichtlich darstellen. Epochen und Lebensperioden werden nach Bücker (1975. 35 u. 39) "verabsolutiert und verewigt; die 'trivialen' Helden leben zeitlos. Historische oder soziale Zusammenhänge einzelner Personen oder Ereignisse werden anthropologisiert und vernatürlicht". Durch die ahistorische Vermischung "erscheinen historische, utopische oder fiktional-gegenwärtige Themen immer nur als Verlängerung der gegebenen Realität im Sinne eines So-war-es-schon-immer und So-wird-es-immer-bleiben." Die triviale Handlung basiert auf der Annahme der Funktionstüchtigkeit der Gesellschaft allein unter den Bedingungen der bestehenden Gesellschaftsform. "Historisch mögliche und denkbare Alternativen werden mit diesem Darstellungsmodus entkräftet und in den Bereich des Chaotischen gerückt. Unsicherheitsängste werden wirksam angesprochen." (Bücker. 1975. 39) Ein Ziel der Trivialliteratur ist es, "dem Leser fortwährend Harmonisierungsmuster" anzubieten, "mit denen die Widersprüche, die im kapitalistischen System entstehen, aus dem Bewußtsein der Leser verdrängt werden." (Melzer. 1985. 51) Melzer (1985. 29) wundert es deshalb nicht, daß z.B. das Genre des Comics gerade in der Unsicherheit der amerikanischen Depressionszeit entstand. Die gesellschaftliche Situation schuf die Basis für das Bedürfnis nach phantastischen Abenteuerstoffen.

Strenge Normen bestimmen die Struktur trivialer Gattungen bezüglich Personal, Art der Konflikte und Umfang. Die Texte werden unter Berücksichtigung enger Vorgaben fast industriell gefertigt, was Wiederholungen mit sich bringt und gleichzeitig dem Wiedererkennungseffekt bei den KonsumentInnen dient. Da diese Genres auf der Einhaltung eines festen Schemas bestehen, das den Spielraum für Variationen minimal hält, verwendet Zimmermann (1982) für triviale Gattungen den Begriff der 'Schemaliteratur'. Waldmann (1977. 43f) zitiert die Anweisungen einer Verlagszeitung für das Schreiben von Heftromanen, so den Tip, das Milieu in Deutschland unter deutschen Menschen anzusiedeln. Von den insgesamt maximal sechs Personen dürfen Männer im Alter zwischen 30 und 50 auftreten, Frauen im Alter zwischen 25 und 40. Politik soll nicht vorkommen, ebensowenig Szenen mit erotischen Anklängen. Wenn das Grundproblem des Textes schon auf der ersten Seite auftritt, ist von Anfang an Klarheit gegeben, welche auch durch deutliche Szenenwechsel und die Vermeidung von Rückblenden unterstrichen wird. Nach Wintgens (1979. 22) gleichen diese literarischen Erzeugnisse einem Gegenstand, "der immer aufs neue der gleichen Person geschenkt wird. Im Grunde genommen weiß diese genau, was sich in dem Päckchen befindet. Aber dennoch fordert die jeweils andere Verpackung Erwartung und Neugierde heraus."



Die zwischenmenschlichen Beziehungen und die zur Objektwelt sind auf grobe, sinnlich wahrnehmbare Raster reduziert. Sowohl psychologische als auch gesellschaftliche Begründungen werden vermieden. Denn den handelnden Personen stellen sich nach Nusser (1987. 41)

nur ganz im Sinnlichen aufgehende Widerstände (z.B. böse Menschen) oder Hindernisse (z.B. die hohe Mauer) in den Weg (...). Die vordergründig dargestellte Wirklichkeit erscheint unvermittelt, unerklärlich, durch Zufälle regiert. Um so nötiger ist es, sich an den gängigen Freund-Feind-Bildern zu orientieren und an den herausgehobenen einzelnen, den Helden, die als Hüter der Ordnung oder beschützende Liebhaber agieren.

Die Figuren trivialer Gattungen sind folglich meist bipolar angeordnet, können leicht kategorisiert werden und weisen nie einen komplexen Charakter auf. Wer gut und wer böse ist, wird relativ schnell klar, denn charakterliche Eigenschaften sind am Erscheinungsbild ablesbar. Diese Schwarz-Weiß-Strategie wird meist durchgehalten. Es gibt kaum einen Wechsel zwischen gutem und bösem Verhalten in einer Person. Das Menschenbild ist ein statisches, denn wer einen miesen Charakter hat, wandelt sich nicht zum besseren Menschen. Aufgrund dieses Mangels an Innenleben und Entwicklung können die Figuren wie Marionetten an jeder beliebigen Stelle eingesetzt werden. Wegen ständiger Wiederholungsgefahr von Untaten müssen deren Urheber nachhaltig unschädlich gemacht werden. (Neumann. 1976. 151f) Gut sein, heißt meistens auch konventionell sein. Die Figuren sind die "Träger von Wertvorstellungen, haben keine Individualität und sind austauschbar. Diese Typisierung verkürzt die Realität und entspricht nicht der gesellschaftlichen Komplexität." (Schmidt. 1978. 77) Dies hat unter anderem die Funktion, die Identifikation mit den Guten, die letztendlich auch die SiegerInnen sind, zu erleichtern. Im Gegensatz zu ihren GegenspielerInnen gelingt den HeldInnen alles, da sie sich in jeder Situation richtig verhalten. Sie überwinden die personalisierten oder verdinglichten Widersprüche mit überdimensionierten Fähigkeiten und suggerieren die Vorstellung, daß die gesellschaftliche Wirklichkeit von sich duellierenden Einzelpersonen bestimmt wird und nicht von gesellschaftlichen Kräften.

Obwohl die HeldInnen auch menschliche Züge tragen, machen sie doch den Eindruck von Schaufensterpuppen. Ähnlichkeit mit wirklichen Menschen haben sie kaum. Was Melzer (1985. 49f) für den Comic festhält, gilt für triviale Gattungen im Allgemeinen: Hier handeln bloße Figuren ohne innere Entwicklung, die im unablässigen Kampf gegen das Böse von keinerlei Problemen oder Zweifeln an sich oder der Berechtigung ihres Tuns geplagt werden. Probleme lösen sie mit den einfachen Mitteln des Muts und der Körperkraft. Aus diesem und anderen Gründen sei die Botschaft weitgehend frei von demokratischen Gesellschaftsvorstellungen, sondern vermittele eher eine faschistische Gewaltmetaphysik, getragen vom Führerglauben.

Bipolar sind auch ganze Gruppen angeordnet, besonders beim Western und bei der Science-Fiction. Menschliches Handeln erscheint klar und unabänderlich durch diese Gruppenzugehörigkeit bestimmt. Die bipolare Anordnung gilt auch für die Geschlechter: Frauen sind ganz anders als Männer. Es gibt die Prototypen des guten Mannes/der guten Frau und ihre negativen Gegenpole. Böse ist immer die erotische

Initiative der Frau: Sie ist dann gleichzeitig Verführerin und gefühlskalt. Dagegen ist die 'Gute' unauffällig und im Hintergrund. Sie hilft und versteht sofort, wenn sie gebraucht wird, verbirgt aber ihre Gefühle, bis der Mann das erlösende Wort spricht. "Ihr sozialer Ehrgeiz wird auf die Ehe als höchstes Ziel gerichtet, die Tugenden der Verinnerlichung, der Bescheidenheit und arbeitsamen Pflichterfüllung werden von der Gefühlsaura der Liebe überglänzt." (Wellershoff. 1983. 11f) Während die Größe des Mannes in seinen Leistungen angesiedelt ist, erhöht ihre Leidenschaftlichkeit die Frau. Die in trivialen Gattungen auftretenden Frauen erhoffen sich einen Aufstieg über den Mann, da Arbeit für sie nichts als die lästige Überbrückung der Zeit zwischen Schule und Heirat ist, jedenfalls für die guten, nicht karrieresüchtigen Frauen. Für die Frau des Heftchenromans hat die Emotion stets den Vorrang vor der entsexualisierenden Intelligenz. Lohnarbeit erscheint als Strafe, verschafft nie ein echtes Selbstgefühl und wird höchstens in Form eines sozialen Berufes positiv bewertet. Die Individuation dieses Prototyps Frau ist nach einer kurzen Phase der Unsicherheit über die Lebensperspektive mit der Partnerwahl schnell und endgültig abgeschlossen.

Triviale Texte sind meist realitätsfern und befriedigen kompensatorische Bedürfnisse. Dies widerspricht ihrem Anspruch, als Lebenshilfe und Ratgeber zu dienen. Ihr Verständnis von "Lebenshilfe" ist ein antiemanzipatorisches: Dadurch, daß Familien-, Klassen- und Geschlechterrollen nie angetastet werden, haben triviale Genres Bestätigungscharakter. Sie bieten maximale Hilfe zur Anpassung und sind auf Konsens gerichtet. Diese "Verniedlichung, klischeehafte Typisierung, Simplifizierung und Zwangsharmonisierung entspringt nicht nur dem Wunsch, der Realität zu entfliehen, sondern ebenso sehr dem - wiewohl inadäquaten - Bemühen, Realität zu verarbeiten." (Ueding. 1973. 34) Die gewohnte Wirklichkeitsferne wird aber als Wirklichkeitsnähe wahrgenommen. Dies schließt den Bestätigungskreislauf. Hans Bausch, ehemaliger Intendant des SDR, drückt *Die Programmierung des Intendanten* im gleichnamigen Artikel (1967. 228) so aus:

Ehe und Familie dürfen als Institutionen nicht in Frage gestellt, herabgewürdigt oder verhöhnt werden; in diesem Rahmen seien analytische und kritische Auseinandersetzungen mit Ehe- und Familienproblemen nur erlaubt, wenn sie nicht im Übermaß gesendet würden, künstlerische, dramaturgische Behandlung nur, wenn die Zerrüttung von Ehe und Familie nicht als Normalfall erscheint.

Diesen Konventionen gemäß gibt es immer ein Happy-End, in dem die traditionellen Glücksvorstellungen für das jeweilige Geschlecht zur Verwirklichung kommen. Kalkulierte Gefühlsromantik und ein stereotypes Bild von Liebe geht ihm voraus. Dieter Wellershoff (1983. 31 u. 62) beschreibt den zugleich banalisierenden wie strukturbewahrenden Schluß trivialer Storys so:

Die Geschichte kassiert ihre Scheinprobleme und verschwindet zum guten Schluß in einem Nullzustand. (...) Nachdem die Personen ihren Status gefunden haben, nach Unruhe, Irrungen und Gefahren, nimmt das Leben die Gestalt ereignisloser Wiederholung an. (...) Als habe eine Platte fest, hört man die Stimme des Erzählers noch weitersprechen. Sie sagt immer nur "und

so weiter und so weiter und so weiter.“ (...) wieder einmal, wenn auch nur mühsam, hat die Tugend gesiegt.

Im Happy-End der Familienserie finden wir z.B. die Kleinfamilie als friedliche Insel voller Liebe, in der die Dominanz des Mannes positiv und gerechtfertigt erscheint, wenn auch vielleicht gerade diese in der Realität der Konsumentin belastend ist. Zimmermann (1982. 82f) faßt die Behandlung des Themas 'Liebe' sehr gut zusammen, was im Kapitel 2.3.2.5 über die Entschleierung der Liebe als Mythos in den Hörspielen Jelineks noch im Detail behandelt wird: "Wahre Liebe gibt es nur einmal; wen man liebt, den heiratet man auch; wen man geheiratet hat, bei dem bleibt man auch - darin werden sehr deutliche, ideologische Worte ausgesprochen über Liebe und Ehe." Sexualität ist dabei allerdings nicht vorgesehen.<sup>44</sup> Sie wird ersetzt durch Zärtlichkeit und Gefühlstiefe. Was zwischen den Zeilen über Sexualität erscheint, ist geheimnisvoll. Das Entstehen von Liebesbeziehungen folgt in der trivialen Vorlage meist dem gleichen Schema, das Schmidt (1978. 87 u. 101) so beschreibt:

Frauen werden vom Mann umworben. Der Mann nimmt die Frau. Sie geht in seinen Besitz über (...). Die Frau sucht beim Mann Geborgenheit, weil sie auf Dauer nicht auf eigenen Füßen stehen kann. (...) Er ist von Natur aus dominierend. Die Frauen (...) sind glücklich in ihrer Situation.

Logische Zusammenhänge fehlen meist. Emotion und Instinkt haben im Handeln der Personen wie auch in den Handlungsabläufen den Vorrang vor Intellekt. Anstatt kausale Zusammenhänge anzugeben, beruft man sich auf die Macht des Schicksals als Erklärungsmuster, die zusammen mit dem Begriff des Zufalls als Synonym für Ohnmacht verstanden werden kann. Die Probleme entstehen also durch Irrtum oder Eingriff des Schicksals und werden auch über den Zufall oder das Schicksal wieder gelöst. Da die Figuren bzw. die Menschen sich diesen Kräften nicht entziehen können, fördert dies Fatalismus sowie Lethargie und verhindert die Suche nach den Schuldigen für "Schicksalsschläge". Gleichzeitig weist die Ideologie von Glück und Pech alle Verantwortung dem Individuum in dem Sinne zu, daß sie keinen Raum für strukturelle Widersprüche läßt. Elfriede Jelinek beschreibt den Schicksalsglauben als Teil der Bewußtseinslage der Angehörigen des Mittelstandes in den *untersuchungen zu udo jürgens liedtexten* (1972. 9):

jener in seiner person als machtloser handlinger gleichzeitig aber als solcher mit scheinautoritären befugnissen von verwalten und verteilen muß die absurdität seiner existenz die er nicht erklären kann auf irgendwelche irrationalen zufälligkeiten zurückführen können. zum beispiel auf das glück das dauernd klopft und pocht. (...) nicht die geschichte hat bestimmendes gewicht sondern das "schicksal". natur statt geschichte.<sup>45</sup>

Das glückliche Wirken des Zufalls (zur rechten Zeit am rechten Ort) ersetzt problemlos die Darstellung von Geistesarbeit, steigert die Dichte der Aktionen und erspart die Austragung eines Konflikts. Dahinter

<sup>44</sup> Denn ihr wird in der Schema-Literatur ein eigenes System zur Verfügung gestellt, in dem kommt dann die Liebe nicht vor.

<sup>45</sup> Ein Teil dieses Zitat geht als Titel auch in die Hörspielserie *Jelka* ein.

steht nach Neumann (1976. 135) ein ideologisches Moment, denn es soll der Eindruck erweckt werden, daß hinter allem Geschehen "eine übergreifende, letztlich gültige Ordnungsmacht dafür sorgt, daß die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden." Entsprechend stellt Doll (1994. 134) für die frühe Prosa Jelineks fest:

Diese formale Organisation des Widersprüchlichen durch Nichtverknüpfung oder falsche Verknüpfung, die gesellschaftlichen Widersprüche nicht als zum Handeln provozierende, aufzuhebende Widersprüche, sondern als miteinander verträgliche und vereinbare behandelt, übernimmt Jelinek von der Trivallliteratur als Grundmuster.

Auf sprachlicher Ebene kann als Merkmal trivialer Gattungen festgehalten werden, daß die Syntax kaum Nebensätze aufweist. Zimmermann (1982. 21) überträgt die Kriterien für den restricted code auf die Trivallliteratur. Er zählt dazu einen verhältnismäßig geringen Wortschatz, wenig Konstruktionspläne, dafür standardisierte sprachliche Ausdrücke. Fremdwörter werden vermieden, Dialoge bevorzugt. Dafür herrscht eine Fülle von eingängigen Redensarten, Floskeln und Sentenzen. Einschübe des Erzählers fassen Szenen oft zusammen oder nehmen sie vorweg. Außerdem arbeiten triviale Gattungen mit der Anhäufung bestimmter, meist gefühlsintensiver Adjektive, die zum Teil intensivierend zusammengesetzt sind (z.B. blütenweiß), mit Superlativen und Diminutiven sowie mit Alliterationen und Assonanzen. (Waldmann. 1977. 18f) Die Sprache der trivialen Gattungen befindet sich zwischen den Polen der Banalität und der Preziosität. All dies wird vor allem in den frühen Hörspielen Jelineks übernommen.

Diese Konstanten der trivialen Genres, besonders der elektronisch vermittelten, könnten oberflächlich betrachtet auf pekuniäre Zwänge zur Popularität (also zu hohen Einschaltquoten bzw. Verkaufszahlen) zurückgeführt werden. Hätten dann die KonsumentInnen nicht selbst schuld, wenn die dümmsten Serien, Romane usw. am besten ankommen? Darauf muß mit "Nein" geantwortet werden. Denn die Bewußtseinsindustrie stellt zunächst einmal jene Inhalte her, die erst später in der Theorie als im menschlichen Bewußtsein befindliche diagnostiziert werden. Sie produziert sich ihr Publikum immer wieder neu.

Honsza (1987. 11) kritisiert, daß es kaum ein Warnsystem vor der trivialen Literatur gebe. Die diesbezüglichen Ansätze der Literaturwissenschaft wertet er als elitäre Selbstdarstellungen, die nicht die AdressatInnen der Trivallliteratur erreichen. Jelineks Hörspiele wollen solch ein Warnsystem sein und orientieren sich doch strukturell an trivialen Gattungen. Denn ähnlich wie in den Vorlagen entwickeln sich auch Jelineks statische und klischeehafte Figuren kaum (vgl. Kapitel 2.5). Die scheinbar naive Erzählhaltung ihrer Texte, die exakt den Standpunkt der Medien reproduziert, wertet Levin (1979. 132) als "very effective weapon in the feminist writer's arsenal (...). Such pseudonaivité arouses suspicion: this sounds like a parody of the simplified plots in which the good guy always beats the bad guy."

Elfriede Jelinek gelingt es in ihrem Umgang mit den trivialen Gattungsvorlagen, diese bis zur Kenntlichkeit zu entstellen, indem sie mit deren charakteristischer Sprache, Figurenkonstellation, Inhalten und

Strukturen parodistisch umgeht. Sie (zer)stört durch Überzeichnung und Übertreibung die gewählten Genres und damit auch die über diese Gattungen vermittelte Ideologie. Triviale Schemata dienen in den Hörspielen Jelineks als ironische Referenz auf gängige Erwartungen und Bewußtseinshaltungen. Die Autorin übernimmt zwar die Merkmale trivialer Gattungen, nicht aber deren Verschleierungstechnik: Jelinek füllt die irrationalen Leerstellen der Vorlage auf und malt das Bild einer verzerrten heilen Welt. Sie verfällt trotz dieser Bezüge nicht dem Reiz der Popwelt (vgl. Kapitel 1).

Während die Trivialliteratur von Problemen und Ängsten ablenken soll, fordert Elfriede Jelinek die HörerInnen und LeserInnen dazu auf, die Wahrnehmung auf den Charakter der Ablenkung zu konzentrieren. Sie führt den Blick auf die Gattungsvorlage zurück und auf die Ursachen von Frustration, anstatt diese für einige Momente durch die Flucht in die heile Scheinwelt vergessen zu machen. „Elfriede Jelinek prangert nicht nur gesellschaftliche Erwartungen an, sondern zeigt in ihrer Gattungskritik auch, daß die kulturelle Praxis ihren Teil zur prägenden Bilderflut beisteuert.“ (Brüggemann. 1986. 172) Wie Jelinek das Feld der Trivialliteratur genau für ihre Zwecke genutzt, soll nun der Vergleich des Hörspiels mit der speziellen zugrundeliegenden Vorlage zeigen.

### **2.2.2.1 Der Western: *Wien West***

*Wien West* wurde 1971 vom Norddeutschen und Westdeutschen Rundfunk unter der Regie von Otto Düben produziert und im gleichen Jahr erstmals gesendet. Ö1 strahlte *Wien West* am 29. August 1992 aus. Die Ankündigung des Hörspiels in *ORF aktuell* und *Der Standard* im Vorfeld stellen die einzigen publizistischen Stellungnahmen zu diesem Text von Jelinek dar. In der Meldung in *ORF aktuell* (1992. 3) mit dem Titel *Radfahrer contra Motorradfahrer* heißt es treffend, die „Ähnlichkeiten der Gut-Böse-Klischees aus Western und Volksstücken“ hätten die Autorin auf die Idee gebracht, beides miteinander zu verschmelzen. Western plus rührselige Vorstadtgeschichte ergebe *Wien West*. Neben den schon dargelegten grundsätzlichen Merkmalen trivialer Gattungen orientiert sich *Wien West* an den speziellen Charakteristika des Western.

Westernfilme und -hefte gleichen den alltäglichen Erlebnismangel aus. Sie dienen außerdem zur Einübung von Konkurrenzdenken und Leistungsmentalität in einer ganz auf männliche Bewährung gestellten Welt. Ziel der Handlung ist nie eine grundlegende Veränderung der Gesellschaft, sondern die notfalls gewaltsame Entfernung von Störern, deren Verfehlungen stets individuellen Defekten, nicht aber gesellschaftlichen Bedingungen entspringen. Die Guten kämpfen im Western gegen die Gewalt der Bösen, rechtfertigen jedoch die eigenen gewalttätigen Mittel. Der Begriff Gesetz ist dabei nicht zu eng auszulegen. Es handelt sich eher um einen rudimentären Kodex, ein Gesetz der Weide. Dem positiven Helden wird die Tötungserlaubnis ohne formales Urteil selbstverständlich erteilt. Gleiches Verhalten würde bei negativen Figuren verdammt werden. „Verlängert man diese Tendenz bis zur politischen

Ebene, so gelangt man beispielsweise zur Staatspartei, die das Recht hat, Unrecht zu tun.” (Davids. 1969. 117) Diese Doppelmoral wird durch jedes Happy-End legitimiert. Dies hebt besonders Fischer (1976. 302) bezüglich der ideologischen Funktion des Western hervor. Seine Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen: Die Differenz zwischen geltendem Gesetz und legitimiertem Recht prägt den Western, denn häufig sind die Helden, die ihre Gegner durch Schüsse besiegen, vom Amt her gar nicht dazu berechtigt. Fischer stellt die These auf, “daß das Normenkonstrukt des Western entscheidende Gehalte aus jener naturrechtlichen Fundierung der amerikanischen Demokratie bezieht”, welche die Einlösung der Naturgesetzlichkeit durch die bürgerliche Gesellschaft und den Kapitalismus postuliere.

So verschiebt sich die Ableitung des naturrechtlichen Fundaments von der idealisierten Natur in die idealisierte Geschichte, die notwendig solche Natur wieder enthalten muß. (...) Der genuine Western ist die rückwärts gewandte Utopie von der Durchsetzungskraft des natürlichen Menschen inmitten der sich schon formenden bürgerlichen Gesellschaft, eine Naturrecht berufende resignative Utopie, projiziert auf das Ende der amerikanischen Pioniergeschichte als der letzten realen Möglichkeit der vorgeblichen Erneuerung des Menschen zu seinem Naturzustand. (Fischer. 1976. 308f)

Die Naturrechtsdoktrin wird demnach im Normensystem des Western in der Form vermittelt, daß der Verbrecher aus verlorener Natur bestraft wird, da er das Prinzip des natürlichen Rechts in Frage stellt. Lockes vollkommener Naturzustand wird in der Rechts- und Gewaltvorstellung des Western fingiert, denn dort kann jeder kann Richter und Vollstrecker sein. Aber der Western verlegt diesen Zustand in eine “bürgerliche Gesellschaft hinein, die ja eben mit Rechtsinstitutionen und Gewaltabtretung die unvermeidliche Aufhebung des Naturzustandes darstellt”. (Fischer. 1976. 314)

Der Westernheld entspricht dem Männlichkeitsideal: Er ist eine Art Athlet und der Einwandfreiste aller Einwandfreien. Er arbeitet entweder als Einzelgänger oder setzt sich an die Spitze der Kämpfer für das Gute (der Ingroup), deren Ziel Vernichtung des Bösen und die Herstellung einer Ordnung ist. Da er in keiner Weise außengeleitet ist, bleibt er ohne Zweifel immer auf dem rechten Weg, welcher auch zum Ziel führt. Begünstigend kommt hinzu, daß das Schicksal auf seiner Seite ist. Für Fischer (1976. 319) ist die Isolierung des Helden das Ergebnis dieses Zwiespalts in der ideologischen Fundierung auf Naturrecht, da nur ein übermenschlicher Held mit dem Widerspruch zwischen fingiertem Naturzustand und legitimierter bürgerlicher Gesellschaft umzugehen vermag.

Ideologisch ist der Western nach Fischer (1976. 325f) nicht nur aufgrund seiner Berufung auf Naturrecht, sondern daraus ableitbar aufgrund seiner Geschichtslosigkeit. Die unwandelbare Gesamtnatur ist gleichzeitig die bürgerliche Gesellschaft, die der prototypische Western als natürliche legitimiert. Dies ist der ideologische Rahmen für die instinktive Sicherheit und maximale Autorität des Helden, der die fehlerlose Gesamtnatur verkörpert. Auch die Tatsache, daß *ein* Mensch die Rettung bringt, hat eine weltanschauliche Tendenz: Das entsprechende politische Credo artikuliert den Ruf nach dem starken Mann, einem Führer.

Der Western wirkt besonders auf Angehörige unterer sozialer Schichten durch das Auftreten einer omnipotenten, vertrauenerweckenden Vaterfigur, nicht nur weil die ständige Erfahrung von Autorität sie empfänglich für alles macht, „was den Anspruch auf Vorbildhaftigkeit erhebt, sondern weil hier projektiv das aus der eigenen Abhängigkeit erklärte Sicherheits- und Freiheitsbedürfnis befriedigt wird.“ (Nusser. 1987. 43f) Die Welt, vor der sie fliehen, sieht jener, in die sie fliehen, erschreckend ähnlich.

Wintgens (1979. 14 u. 78) differenziert zwischen Ingroup (Eigengruppe) und Outgroup (Fremdgruppe) innerhalb der Trivialliteratur, die er „Konformliteratur“ nennt. Die Outgroup erfüllt einen charakterlichen Negativkatalog und steigert ihr bösartiges Benehmen meist im Fortgang der Handlung. Ihr Umgangston auch untereinander entspricht ihrem Verhalten gegenüber der Ingroup. Die Komplizen des Hauptbösewichts tun sich oft durch besondere Skrupellosigkeit hervor und begehen kleinere Betrugereien. Auf der Basis eines allgemeinen Determinismus werden Persönlichkeitsentwicklungen verneint: Wer böse ist, bleibt dies auch im allgemeinen und umgekehrt. In der Trivialliteratur ist die Konsequenz der Trennung der beiden Gruppen folgende (Wintgens. 1979. 18): „Das Wir-Bewußtsein der Ingroup-Personen ist so total, daß den Outgroup-Menschen ein Verlassen ihrer Gruppe und damit eine Entwicklung zum Guten hin unmöglich gemacht wird.“

*Wien West* arbeitet sehr viel mit diesen aus der trivialen Vorlage bekannten Stereotypen. Doch diese werden übertrieben und als Klischees markiert. Das Personal des Hörspiels bezeichnet seinen Text z.B. selbst als (2) „Slogan“. Der Sprecher fordert die einzelnen Personen gleich zu Beginn auf, sich vorzustellen. Sie tun dies über Alter, Beruf und Fahrzeug - und zwar einer nach dem anderen. Daß es sich hier um fertige Typen, um Abziehbilder von Klischees wie z.B. dem des Mannes aus der Unterwelt handelt, wird überdeutlich. Der Sprecher bedankt sich dann jeweils für die Vorstellung. Seriell und stereotyp darf dann jeder in der gleichen Reihenfolge seine Liebe zu Erni beteuern und seine vorbestimmte Rolle im vorprogrammierten Konflikt mit eindeutiger Lösung einnehmen. Diese aus der trivialen Vorlage bekannte Eindeutigkeit wird von Jelinek so übertrieben, daß sie der Funktion der Vorlage massiv gegenläufig ist. Dies wirkt nicht zuletzt auch erheiternd.

In *Wien West* geht es um den Kampf zweier verfeindeter Gruppen um das Wirtshausmonopol eines Wiener Vororts und um die Liebe der Wirtstochter Erni. Eine Reihe unsympathischer Burschen ist hier voll motorisiert und wird durch die Liebe korrumpiert. Die Guten kämpfen gegen die Bösen und gewinnen. Die Handlung basiert auf dem Aufeinanderprallen polarer Gegensätze. Gerade die bipolare Anordnung der Figuren in diesem Hörspiel parodiert die triviale Vorlage, handelt es sich doch bei Jelineks Figuren nur um Abstufungen des Bösen.

Die „Bösen“ gruppieren sich um den Wirt, um ihm zu helfen, das Konkurrenzgasthaus Nagl kaputt zu machen. Der Kneipier kann sowohl den Lehrling und Mopedfahrer Karl, den Automechaniker und Motorradfahrer Werner als auch den Unterweltler und BMW-Fahrer Jürgen um sich scharen, weil es alle auf seine schöne, aber unerreichbare Tochter Erni abgesehen haben. Als Polizist getarnt schließt sich

auch der Fahrradfahrer Hans, der Sohn des Konkurrenzwirts Nagl, der Verschwörung an. Das Moped von Karl, das Motorrad von Werner und der BMW 2000 von Jürgen werden bei mißlungenen Angriffen auf den Wirt Nagl zerstört. Da jedoch Hans jede der Anschlägsplanungen mithört, warnt er den Vater, der so vor Schaden bewahrt bleibt. Am Ende ist Nagl in Sicherheit und alle Fahrzeuge seiner Kontrahenten sind kaputt. Doch er wird nun selbst größtenwahnsinnig und beansprucht das Wirtshausmonopol für sich. Elfriede Jelinek meint in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1) dessen Handlung

basiert darauf - (und wird im wahrsten Sinne des Wortes angetrieben) von den Geräuschen bzw. Nichtgeräuschen, die Fortbewegungsmittel machen. Mehr ist dazu nicht zu sagen, sonst könnte ja die Spannung nicht ordentlich in ihrem Gefäß kochen, damit auch die Zuhörer essen können. Außer daß es auch noch um zwei Gasthäuser in Wien West geht, wo ich übrigens wohne, von denen jedes das Monopol für sich beansprucht, das einzige in der Gegend sein zu wollen. Dazu muß man den Konkurrenten erst einmal ruinieren.

Wie im Western haben die HörerInnen wenig Wahl, mit wem sie sich identifizieren wollen. Es ist sofort klar, wer zur Ingroup und wer zur Outgroup gehört. Zu den Bösen gehören der Wirt und seine drei Handlanger. Diese sind abgestuft böse: Je mehr PS das Fahrzeug hat, desto skrupelloser ist dessen Besitzer. Für Karl, den armen Lehrling mit dem kleinen Moped, darf noch etwas Mitgefühl empfunden werden angesichts der Hoffnungslosigkeit seines Unterfangens, Erni für sich zu gewinnen. Dies wird wie in der trivialen Vorlage dadurch erreicht, daß der Sprecher ihn als (1) "unseren Karl" vorstellt.

Absolute Sympathie soll von Anfang an dem Helden Hans zuteil werden. Auch dies geschieht, wie in der trivialen Vorlage durch Markierung. Er gibt sich als Polizeibeamter aus und lügt damit wie gedruckt. Um sicherzustellen, daß dies ein zulässige Lüge ist, meint der Sprecher Sympathie heischend (10): "Schon wieder gelogen. Ach dieser Hans." Denn er ist und bleibt (14) "der brave Hans", der nette (21) "Drahtzieher im Hintergrund". Der Sprecher scheint auch zu wissen (16), daß "wir" mit Hans bei der Ausführung seines Planes bangen, damit "das Recht siegt". Hans entspricht auf den ersten Blick dem Westernhelden: Wo die Bösewichter (35) "auch hinkommen, Hans ist schon da. In seiner stillen Art." Diese erinnert sehr an den schlaun, furcht- und lautlosen Fallensteller. Auch während Hans an den Verschwörungen teilnimmt, kennt er keine Angst, als Sohn des Wirtes Nagl erkannt und damit als Spion enttarnt zu werden.

Die Rolle, die im Western einem guten, treuen und schnellen Pferd zukommt, übernehmen in *Wien West* die Fortbewegungsmittel Fahrrad, Moped, Motorrad und Auto. So stellt sich z.B. Karl als ein Lehrling vor, dessen ganzer Stolz sein Moped ist. Er beginnt zu weinen wie ein Kind, als ihm Werner mit den Worten "Gibs her dei Ross" (29) dieses wegnimmt. Mit dem Zusammenbruch Karls angesichts des Verlustes seines geliebten Fahrzeugs übertreibt Jelinek die eheähnliche Gemeinschaft des lonesome



Cowboy und seinem treuen Gaul. Erinnert sei nur an Lucky Luke und Jolly Jumper.<sup>46</sup> Sieger bleibt aber am Ende doch der Fahrradfahrer, der sich wie ein echter, mit der Wiener Wildnis verbundener Mann aus eigener Körperkraft fortbewegt.

In der Gattung Western geht es zwar meist um ein Kräftemessen unter Männern, doch der Anlaß dafür kann eine Frau sein. Erinnert sei hier nur an Marilyn Monroe in *Fluß ohne Wiederkehr* (1952). Diese Traumfrau ist in der Vorlage meist stark stilisiert und muß vor einem Bösewicht gerettet werden. In Jelineks Hörspiel ist die Wirtstochter Erni das allgemeine Objekt der Begierde. Sie wird vom Vater dazu funktionalisiert, ihre Verehrer auf seine Seite zu ziehen. Erni selbst hat eigentlich nur zwei Sachen zu sagen, die sie - ob passend oder nicht - wiederholt: Erstens, daß sie die Maturaschule machen wird und zweitens, daß der Streit endlich zu Ende sein soll. Monoton und stereotyp sind auch die nach finanziellem Background und Bildungsgrad gestaffelten Liebeserklärungen ihrer Verehrer (7f), die direkt hintereinander gesetzt werden:

Karl: Ich bin richtig verliebt in Sie, Fräulein Erni.

Werner: Geh Erni, krieg i ka Busserl, wenn i Dein Vattan den Auspuff richt? I bin richtig verliebt in di.

Jürgen: Ich bin richtig verliebt in Sie, Erni. In ihr Gesicht, Ihre Figur, ihren Gang, in alles. Wenn Sie einen hübschen Ring haben wollen, dann brauchen Sie es nur zu sagen.

Hans: Und im Frühjahr könnt ma dann heiratn. Da krieg i mei erste Gehaltserhöhung. Dein Vattern wär a Beamta auch lieba als a Mechaniker oder a Gangster.

Abgedroschen klingt dann auch der Grund, aus dem Erni die Bewerber ablehnt, nämlich weil für die romantische Erni ihr Herz sprechen muß, was der Sprecher, der natürlich längst weiß, daß Hans eigentlich zu den Guten gehört und damit das Recht auf Erni hat, sofort als Lüge abtut. Hans ist der Held, der während des ganzen Hörspiels mit rein positiven Eigenschaften bedacht wird, was jedoch bei genauerer Betrachtung seinen Taten widerspricht. Denn er ist derjenige, der konstant als Notwehr getarnte Gewalt ausübt. Seine Camouflage als Polizist ist keine zufällige: Er hat sich eigenständig zum Vertreter des Rechts gemacht und beansprucht das Gewaltmonopol für sich. Dadurch daß er das Auto von Jürgen einen Abhang hinunter schubst, das Motorrad von Werner sprengt und das Moped von Karl von der Straße abdrängt, begeht er grobe Sachbeschädigung und bringt außerdem die Fahrer in Lebensgefahr. Doch dies wird nie auch nur ansatzweise verurteilt. Der Westteil von Wien erscheint so wie in der trivialen Vorlage als rechtsfreier Raum. In diesem Umfeld agiert die klassische Outgroup des Western bzw. vom Westteil Wiens, die der böse Rancher bzw. Wirt um sich sammelt, um den Guten, der zum Glück einen moralisch integren und intelligenten Sohn hat, zu vernichten. Doch Hans ist der einzige, dem die Zerstörung gelingt, und sein Vater entpuppt sich am Ende als charakterlich mit dem bösen Wirt identisch. Eigentlich war wirklich alles - die Verschwörung und deren Aufdeckung - völlig umsonst.

<sup>46</sup> Das Hörspiel *Die Ausgesperrten* macht ebenfalls Anleihen aus dieser trivialen Gattung, denn Rainer sieht sich als Desperado und beobachtet sich gerne mit der Waffe in der Hand. Eine Anspielung auf den Western fand auch ins *Kasperl-Hörspiel* Eingang. "Wie im wilden Westen die Goldtransporte" (28) empfindet Bauerssohn 2 den Kampf gegen die Nahrungstransporte ins Schloß.

Wenn die Brutalität des Helden Hans und die Kreisstruktur des Hörspiels betrachtet wird, scheint eine unkritische Rezeption von *Wien West* als Trivialliteratur unmöglich. Dennoch heißt es in der Ankündigung des Hörspiels in *ORF aktuell* vom 25.8.1992, es gebe glücklicherweise “auch noch Fahrradfahrer, die sympathisch sind und kleinere Sachbeschädigungen (...) nicht scheuen, um größeres Unheil abzuwenden.”

Doch die Struktur trivialer Gattungen wird in *Wien West* nicht nur übernommen, sondern auch aufgedeckt. Im Western wie auch in Jelineks Text wird zwar eine kleine Modellkrise geschaffen, die zunächst Verwirrung erzeugt und einen Hauch von Anarchie und Freiheit aufscheinen läßt, doch der Sprecher des Hörspiels legt die einfache Krise und die wahrscheinliche Lösung gleich zu Beginn (11) offen:

Was folgt nennt man Handlung. Sie ist dazu da, daß die Zeit vergeht und dabei auch noch was passiert. Das, was passiert, hat meistens einen Sinn. Das heißt, daß einer oder mehrere etwas bezweckt (bezwecken) das er oder sie dann erreicht (erreichen) oder auch nicht. Es ist meistens so, daß einer gewinnt und einer verliert. Wer gewinnt ist der Gewinner, wer verliert der Verlierer. Der Gewinner hat am Ende mehr als vorher, der Verlierer hat am Ende weniger. Oder es geht unentschieden aus. Dann war das ganze überhaupt sinn- und witzlos. Aber irgendwie müssen wir ja die Zeit herumbringen.

Entsprechend dazu entsteht laut Sprecher ganz simpel der (12) “Konflikt wie so oft dadurch, daß einer etwas wollte, das ein anderer eigentlich behalten wollte”. Karl bringt dies auf den Punkt und stellt den Bezug zur trivialen Vorlage explizit her (12f): “Des is ja a so wia in an Western. In an Dschango.” Und der Sprecher weiß, “genau wie in einem Western soll es ja auch sein. Haha. Der Wirt hat jetzt Karl auf seiner Seite.”

Nicht nur der Konflikt entsteht wie in der trivialen Vorlage, ähnlich erfolgt die nach dem Muster des klassischen Western gestrickte Lösung. Doch auch diese ist dermaßen voraussehbar, daß man sich wirklich fragt, was an der Vorlage so spannend sein soll. Wieder ist es der Sprecher, der die Lösung als vorprogrammierte deutlich macht (28): “Das Recht hat die 1. Runde gewonnen. Das Recht hat die 2. Runde gewonnen. Das Recht wird überhaupt gewinnen. Das wissen zwar Sie und ich, liebe Hörer, das wissen aber die Beteiligten noch nicht. Sonst könnten wir ja aufhören mit dem Quatsch.” Und wirklich gewinnt das ‘Recht’ auch die dritte Runde, da der von Nagl gesteuerte VW Jürgen und Werner auf dem Moped von der Straße abdrängt. Die Lösung ist wieder einfach und der Gewinner klar. Wie in der trivialen Vorlage wird auf Komplikationen verzichtet und auf der Oberfläche das Bild einer durchschaubaren Welt vermittelt. So meint der Sprecher (31): “Natürlich hätten Jürgen und Werner den VW-Fahrer erkennen können. Aber das würde die Handlung nur unnötig komplizieren und verlängern und Sie kämen überhaupt nicht mehr mit, meine lieben Hörer.” Alles, jeder Konflikt, jede Gefühlsregung ist eindeutig und wird in enervierender Weise explizit gemacht. So wenig die Personen Handlungsfreiheit haben, so gering ist auch der Interpretationsspielraum, den die RezipientInnen des Hörspiels von Elfriede Jelinek bezüglich des Fortgangs der Handlung haben - auch dies eine Anleihe aus der trivialen Vorlage.

Doch die Rezeption des Hörspiels als Ganzes, gerade aufgrund der in der parodierten Einfachheit versteckten Gattungskritik, fordert durchaus.

Stereotyp ist auch der Schluß, das Happy-End: Erni studiert nach ausgezeichnetem Abitur zusammen mit dem Helden Hans Bodenkultur. Von allen Figuren wird dies mit Bravorufen quittiert, denn (40): “Es muß sich alles zum besten wenden. Mit unseren beiden klugen Studenten.” Eine sprachliche Anleihe aus trivialen Gattungen ist auch dieses Spiel mit - zum Teil an den Haaren herbeigezogenen - Reimen und Alliterationen. So rufen alle zusammen (35): “Und zum guten Schluß für Fräulein Erni einen Kuß”, und die beiden Bösewichter Werner und Jürgen dichten - übrigens ohne jeden Anlaß (36): “Selbst goldne Orangenkerne kriegt man leichter als das Fräulein Erni.”

Gegen Ende des Hörspiels nehmen die Anleihen aus einer anderen trivialen Gattung - dem Volksstück - zu, was die Realisierung des Skripts noch dadurch unterstreicht, daß die Rede der Figuren immer wieder durch einen Tusch unterbrochen wird. Der Sohn Hans deckt am Ende auf, daß er alles nur für das Wirtshaus (sonst in der Vorlage den Hof) seines Vaters tat, um den guten Mann zu retten. Das Paar Hans und Erni findet sich wie im volkstümlichen Theater trotz des widrigen Umstands, daß die Väter verfeindet sind. Doch dieses heraufbeschworene Happy-End hinterläßt einen bitteren Beigeschmack. Denn der Vater von Hans beginnt nun, das Wirtshausmonopol für sich zu beanspruchen und fordert mit den gleichen Worten den Niedergang der Konkurrenz, mit denen das Hörspiel begann. Jetzt war also doch alles, wie vom Sprecher schon früh befürchtet, (11) “überhaupt sinn- und witzlos. Aber irgendwie müssen wir ja die Zeit herumbringen.”

#### **2.2.2.2 Der Illustriertenroman:**

##### ***wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß***

Dieses Hörspiel wurde vom Süddeutschen und vom Bayerischem Rundfunk<sup>47</sup> unter der Regie von Otto Düben produziert und am 16. November 1972 erstmals gesendet. Darüber hinaus existiert es in einer schweizer-deutschen Fassung. Es ist Jelineks erfolgreichstes Hörspiel, nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen Wiederholungen in Deutschland und der Schweiz. Dennoch beschränkt sich die publizistische Rezeption auch dieses Textes in erster Linie auf kurze Zeitungsmeldungen anlässlich seiner Sendung - z.B. in der *Volksstimme* vom 8.6.1984 (am Tag der Sendung in Ö1) oder in der Ankündigung von GeHa in *Die Tageszeitung* vom 21.4.1994 aufgrund der Sendung in Bayern 2.

Bei diesem Hörspiel um eine ungleiche Liebesbeziehung parodiert Jelinek die Formen und Themen des Illustriertenromans. Sie führt uns in eine Welt falscher Glücksvorstellungen. Die Hauptperson markus bezeichnet seine Situation folgendermaßen (18): “es ist wie eine geschichte aus einer illustrierten, die aus

<sup>47</sup> Das Skript zu *wenn die sonne sinkt* hatte sich auch ein Hörspielreferent des ORF angesehen und mit den Worten “So nicht, liebe Dame” abgewiesen, wie Ha in *Die Presse* vom 25.10.1975 zu berichten weiß.

dem leben gegriffen ist". Dennoch hat folgende Passage aus *Die Liebhaberinnen* (1989. 130) auch für dieses Hörspiel Gültigkeit: "dies ist kein heimatroman. dies ist auch kein liebesroman, selbst wenn es so aussieht. obwohl dies scheinbar von der heimat und der liebe handelt, handelt es doch nicht von der heimat und der liebe."

Die typischen Konsumentinnen des trivialen Gattungsmusters sind Frauen, die aufgrund ihrer geschlechtsspezifischen Sozialisation die Ziele Liebe, Ehe und Familie fast vollständig verinnerlicht haben, denen deren harmonische Realisierung aber nicht gelingt und die trotz Frustrationen diese Ideale sowie die damit verbundenen Geschlechterrollen unangetastet lassen. Seifenopern und Heftchenromane "glorifizieren die traditionellen Wunschvorstellungen und bestätigen deren Richtigkeit durch das regelmäßige Happy-End." (Schmidt. 1978. 69) Parallel dazu erscheinen dort reale Probleme als Konsequenz individuellen Fehlverhaltens und nicht als Folge einer gesellschaftlichen Normierung der Verhaltensmöglichkeiten von Mann und Frau. Die Entwicklung eines Bewußtseins der Konsumentinnen wird bewußt verhindert. Dafür entsteht eine Sucht nach Ablenkung mittels Illusion, nach einer einfachen Erklärung der Welt. Es kommt nie zur Kritik an den vermittelten weiblichen Verhaltensregeln, sondern eher zum Versuch, diese besser zu erfüllen. Dazu passend meint die anpassungsfähige Heldin gaby in *wenn die sonne sinkt* (22): "so müssten mehr mädchen sein!"

Diese Idealisierung verstärkt den Eindruck individuellen Versagens bei den Leserinnen; der frustrierende Mangel im eigenen Lebenszusammenhang verstärkt ihre Wünsche. Damit reproduziert sich das Geschäft mit den Sehnsüchten. (...) Die Heftchenromane lenken ab von den Problemen, Enttäuschungen, Ängsten und Spannungen. Sie sollen unterhalten, weil das Lebensgefühl der Leserin von Resignation bedroht ist. Sie sollen entspannen und so Aggression und Affektstatus kanalisiert lösen. (Schmidt. 1978. 69 u. 73)

Wintgens (1979. 39) hebt als Motiv der Konformliteratur für die Frau besonders den unaufhaltsamen Aufstieg des "kleinen Mannes" in die höchsten Kreise hervor. Dort bewegt er sich sofort selbstverständlich und weiß sich zu behaupten, so daß ihm die bereits Etablierten ihre Anerkennung nicht vorenthalten können. Das weibliche Äquivalent findet Wintgens im Aschenputtel-Motiv der Märchenliteratur, also im Aufstieg der Heldin aus einfachen Verhältnissen in die High-Society über den Mann. Eine solche Heldin ist das Durchschnittsmädchen gaby in *wenn die sonne sinkt*, das in einem Kaufhaus arbeitet und für das sich der Traum aller Verkäuferinnen erfüllt. Äußerlich mit allen Merkmalen des Kindchenschemas ausgestattet, weckt sie die Aufmerksamkeit des um viele Jahre älteren markus, dem Mann aller Männer. Dieser ist als Besitzer des Kaufhauses zwar reich aber unglücklich. Zwischen beiden entwickelt sich eine Romanze: Sie gehen wahlweise in ein teures Restaurant oder in den englischen Garten, wo die natürliche gaby den einsamen markus zum Lachen bringt. Er revanchiert sich mit einem Italienurlaub, und das Paar ist glücklich im erhabenen Stil der großen Werbung. Dieses Idyll malt Jelinek mit grellen Farben aus. Zwar hat markus Krebs (die auf gaby bedrohlich wirkende, fremde Frau war nur seine Ärztin und die mysteriösen Reisen führten ihn nur in eine Klinik) und stirbt im Urlaub, aber er entpuppt sich als

Millionär, der gaby wegen ihrer bestechenden Einfachheit sein ganzes Vermögen vermacht hat. Das Warenhaus, in dem sie gestern noch arbeitete, gehört nun ihr. Unterbrochen wird das Hörspiel immer wieder durch Interviews, die um das Thema Arbeit und um das Verhältnis der Geschlechter kreisen.

Der Ausschluß der Arbeitswelt als Merkmal der Trivilliteratur ist parodistisch schon in den Titel des Hörspiels eingebaut: Es geht um die Zeit zwischen Arbeit und Arbeit. Nach Wintgens (1979. 39) herrscht in trivialen Gattungen für die Frau meist Feierabendstimmung herrscht, denn die Handlung setzt immer dann ein, wenn die Arbeit beendet ist:

Ermüdung aufgrund eines durchgestandenen Arbeitstages ist keiner der Romanfiguren anzumerken. (...) Fordert die Handlung Freizeit von ihnen, dann ist diese in Hülle und Fülle vorhanden. Niemand ist an Rücksichten auf Kollegen, an die gesetzlich zustehende Zahl von Urlaubstagen oder an die Einhaltung eines Urlaubsplanes im Betrieb gebunden.

So reagiert auch markus auf die Frage gabys nach seinem Beruf nur mit (10) “das ist doch unwichtig gaby. was zählt sind nur du und ich.” Und später antwortet gaby auf die Frage von markus (18) “gibt es ein kaufhaus in münchen in dem du arbeitest?” prompt: “es gibt nur noch dich markus.” gaby bekommt jederzeit Urlaub, und auch markus kann sofort seine Geschäfte ruhen lassen, um mit gaby in den sonnigen Süden zu fahren.

Doch wenn die Sonne sinkt, ist für die Masse der Bevölkerung eben nicht ‘auch noch’, sondern ‘zum Glück’ Büroschluß. Die Autorin wollte so - wie sie in der *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1) meint - im Titel die “Paradoxie der Wünsche, in denen man aus dem Vollen schöpft, und der Wunscherfüllungen, die nach Wassersuppe schmecken, drohend an die Wand malen”. Das kitschige Bild der sinkenden Sonne, das in kaum einer Love-Story fehlt, hat schon Heine Grund zum Spott gegeben. Dann, wenn es dunkel wird, fangen die Reichen und Schönen erst richtig an zu leben, was laut Boulevardpresse keine leichte Aufgabe ist, denn sie arbeiten auf der Nachtseite,

wenn die Berufstätigen sich ausruhen müssen, sie halten das Glücksrad in Bewegung, diese Sonnenkinder (...), sie treten in ihre Pedale, die Reichen, und treiben Generatoren an, aus denen die kleinen Leute ihre Wünsche und Hoffnungen speisen, wenn sie an der Werkbank oder auf dem Bürostuhl sitzen. (E.J.: *Einführung zum Hörspiel*. 1989. 1)

In diesem Sinne weiß auch der Sprecher (22): “so eine nacht kann kurz sein sie kann aber auch endlos sein”. So suggerieren die Massenmedien eine Lüge, die der Hörspieltitel parodistisch imitiert: Denn lang ist vor allem der Arbeitstag und der Büroschluß kommt nicht für manche, sondern für die meisten. Doch in Jelineks Hörspiel kann niemand etwas mit ihm anfangen, außer sich in die Illusion des Fernsehens zu flüchten, in die nächstbeste Seifenoper mit Kaviar und Champagner. Die Mittel, sich diese von außen suggerierten Wünsche zu erfüllen, hat die Masse nicht. Aber zum Glück “gibt es Leute, die die schwierige Aufgabe: zu leben für sie übernehmen, sozusagen als ihre Stellvertreter in den Klatschspalten und Fernsehserien”, so Elfriede Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1). Dieser Widerspruch geht in *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß* auf vielfältige Weise ein. So folgt

auf ein Interview mit Fragen zum zermürbenden Arbeitsalltag der breiten Masse die Szene, in der gaby zu markus ins Krankenhaus kommt. Sie fühlt sich (30) “wie ausgebrannt. es ist ein gefühl das nicht viele kennenlernen.” Nachdem in den Frage-Antwort-Spielen erst die Leere der meisten Menschen in und auch nach der Arbeit herausgestellt wurde, wird die Verlogenheit dieses Satzes, der aus der trivialen Vorlage hinreichend bekannt ist, deutlich. In diesem Sinne ist auch der Sprecherkommentar zu verstehen, nachdem gaby und markus beschlossen haben, noch zwei Monate in Italien zu bleiben (20): “die folgende zeit ist 2 monate lang. aber auch diese zeit werden wir hinter uns bringen. am besten gehts mit musik.”

Die Art und Weise, wie markus gaby als seine Freundin auswählt, entspricht der PartnerInnenwahl der trivialen Gattungen, dem Klischee der Liebe auf den ersten Blick, die das ganze Leben hält. markus verhält sich genauso, wie es nach Wintgens (1979. 56) der Held in der Konformliteratur für die Frau tut. Dieser findet in “traumwandlerischer Sicherheit unter Tausenden von Mädchen und Frauen sofort diejenige heraus, mit der er vor den Traualtar treten und eine dauerhafte, glückliche Ehe führen wird.”

Diese Macht des Schicksals klingt in *wenn die sonne sinkt* immer wieder an: gaby und markus müssen sich nicht erst kennenlernen, um zu wissen, daß sie sich lieben. gaby muß sich die Liebe von markus nicht ‘erarbeiten’. Sie schlägt statt dessen einfach während des zufälligen Zusammentreffens im Kaufhaus in beide wie ein Blitz ein. Und zufällig ist markus auch noch der Hauptaktionär des Kaufhauses. Glück muß man eben haben - wie gaby. Sonst bleibt nichts zu tun, als darauf zu warten. Die Personen scheinen ihr Leben nicht selbst zu lenken, eine fremde Macht steuert ihre Geschicke. Bilder aus der Natur unterstreichen dies (24): “gaby: langsam neigt sich der sommer. die touristen beginnen abzureisen. das wirkt romantisch und traurig. als ob in einem film etwas zu ende ginge. unwiderruflich.”

Der Stil, in dem Jelinek oft Situationen, Dinge und belanglose Äußerlichkeiten beschreibt, ist minutiös, woran sie sich ebenfalls an der trivialen Vorlage orientiert. Parodiert wird diese auch durch die sehr visuelle Herangehensweise: Wir sehen, was passiert, wie gaby mit markus wieder und wieder im Englischen Garten promeniert, aber eigentlich passiert nichts. Die Spielszenen des Hörspiels sind mit Geräuschen (vgl. Kapitel 2.4.3) naturalistisch ausgestaltet. Auch die Sprache des Hörspiels - der kleine Wortschatz, die einfachen Sätze, die vielen Redewendungen - ist jener der Soap-Operas angepaßt. In den Dialogen von gaby und markus ist kaum ein Nebensatz zu finden. Die Kommunikation der beiden Hauptpersonen bewegt sich in einem streng abgesteckten Sprachrepertoire, das über Standardphrasen nicht hinauskommt.

Prinzipiell ist in der speziell für Frauen produzierten Konformliteratur die Heldin - wie auch die meisten anderen Figuren - im Besitz einer exzellenten Körperfassade: Nur wer schön ist, hat die Chance zur vollen Lebensentfaltung. Die Parteinahme für die Heldin liegt auch darin begründet, “daß sie weitgehend dem traditionellen Bild der Frau entspricht. Das entscheidende Grundelement dieses Frauenbildes besteht im Verzicht auf Selbständigkeit.” (Wintgens. 1979. 31) Diese Unselbständigkeit strahlt die kindliche

gaby aus. Auch der zu gewinnende Mann sollte etwas Jungenhaftes haben. Dies trifft auf markus zu. gaby verliebt sich nicht zuletzt deswegen, denn (4) "schüchtern ist er auch noch wie ein grosser junge." Ansonsten ist er elegant, um die vierzig, mittelgroß und hat ein sympathisches herbes Gesicht mit leicht grauen Schläfen (1). markus ist der einsame Wolf, dem wir in der trivialen Vorlage immer wieder begegnen. Er ist (5) "ruhelos", "nirgends richtig zuhause" und "immer auf der suche". Das Personal entspricht bekannten Klischees. Die Ärztin stellt sich selber als (13) "höchstens fünfunddreißig. groß schlank elegant mit makelloser figur und sehr gepflegt" vor. Der Konflikt, der durch ihr Auftauchen entsteht, wird mechanisch und klischeeverhaftet aufbereitet. Seine voraussehbare Lösung erfolgt im Stil des Groschenromans.

In *wenn die sonne sinkt* wird das Thema Sexualität aus der Beziehung zwischen gaby und markus ausgeblendet. Was sich zwischen gaby und markus auf der körperlichen Ebene abspielt, geht in das Hörspiel nur als freundschaftliche Gesten ein: Man nimmt sich in den Arm und hält sich fest. Das Paar verbringt zwar die Nacht miteinander, doch die Studioband überbrückt diese Zeit mit Musik. Sexualität wird behandelt wie in der trivialen Vorlage. Den Kontrast dazu bilden Stellen in den Interviews, in denen die Frauen sich hinreißen lassen, Klartext zu reden (22f): "wie lange sind sie jetzt verheiratet seit? - 6 monaten. - was tun sie ihren mann sie? - hasse. verabscheue. - was tun sie wenn er nachts zu ihnen kommt dass ihnen fast schlecht wird? - ekeln. - was sagen sie dann dass sie haben? - kopfschmerzen."

In Form trivialer Klischees reden sich dafür gaby und markus 'Liebe' ein. Man hat alle Sätze dieses Hörspiels in der Form (2f) "ich habe sehr viel geld, aber ich bin nicht glücklich" oder "es gibt dinge die weiss man einfach" schon einmal gehört. Die verlogene Sprache dominiert den ganzen Text - nichts als Sprechblasen, leere Worthülsen und angelernte Wertmuster. Die gesellschaftlichen Klischees werden weniger von den Personen beherrscht, als daß diese sie beherrschen. Elfriede Jelinek wendet Schablonen an und wendet sich gleichzeitig gegen sie. Angeblich individuellen Wünschen und Sehnsüchten hält die Autorin den Zerrspiegel vor, denn authentisches Fühlen, Erleben und Sprechen findet nicht mehr statt. Die flächenhaft angelegten Figuren ohne seelische Tiefe entsprechen jenen der Soap-Operas. Auch dort wirken die steifen Bezeugungen von Freude, Enttäuschung usw. wie etikettiert. Diese Figuren haben große Ähnlichkeit mit Schaufensterpuppen, "deren Staffierung dem jeweiligen Handlungsablauf angepaßt ist". Sie sind Roboter, "deren Bewegungsabläufe entsprechend der Romanhandlung programmiert sind." (Wintgens 1979. 46) Auch im Hörspiel handelt der Mann und das Ladenmädchen gaby verhält sich dazu. Die Rollen sind zementiert.

Ein weiteres Klischee, das der Groschenroman transportiert, ist in diesem Hörspiel übernommen: Die Liebenden verstehen sich blind. Es muß nicht miteinander geredet werden, da diese geheimnisvolle, durch nichts begründete Liebe nur verheißungsvolle Blicke braucht. Was die eine Person denkt, spricht die andere im nächsten Moment auch schon (8) "wie selbstverständlich" aus. Sätze werden verdoppelt, indem sie vom Gegenüber in einer Art innerem Monolog wiederholt werden. Ununterbrochen lesen der

reiche markus und die einfühlsame gaby einander die angeblich geheimsten, jedoch extrem klischeehaften Wünsche von den Augen ab und kommentieren ihre Handlungen, ihre Mimik, ihre Gefühle selbst. Es bleibt kein Interpretationsspielraum. Gleichzeitig entsteht so eine Distanz zwischen der Figur und ihren Handlungen bzw. Gefühlen, die doch - wie sie immer wieder betonen - angeblich ihrem Innersten entspringen. Doch da gaby und markus immer schon den Sekundärtext mitsprechen, erscheint ihr Leben und ihre Liebe - anders als in der Vorlage - als Surrogat.

Dieses Hörspiel endet mit einem Happy-End, was im Vergleich mit den anderen Hörspielen und vor allem mit dem Gesamtwerk Elfriede Jelineks auf den ersten Blick überraschend ist: Die selbstlose Liebe der Frau führt zum sozialen Aufstieg, und das Gute siegt in Form des Ladenmädchens gaby, das angesichts ihrer Untadeligkeit und Selbstlosigkeit den Aufstieg in die begüterte Klasse schafft.<sup>48</sup> Der Millionär stirbt, und sie hat sich das Erbe seines gesamten Vermögens verdient. Die Rivalin entpuppt sich als Ärztin. In diesem Sinne ist das Hörspiel eine Ausnahme im Gesamtwerk der Autorin, denn immer "sind es die Stenotypistinnen, die kleinen Ladenmädchen, die in ihren Büchern die Hauptrollen spielen und deren Leben sie als Scheitern darstellt, als Scheitern, weil es von falschen Wunsch- und Glücksvorstellungen geleitet ist." (Kosler. 1989. 5) Die Positivität des Hörspiels wertet Spiess (1993. 70) als "frappierende Idee", die Jelinek so penetrant einsetze, "daß man fast denkt, sie meint es ernst." Aber die heile Scheinwelt wird so sehr übertrieben, daß der Nachgeschmack, den dieses Hörspiel beim Publikum zurückläßt, wohl noch bitterer ist als jener nach dem 'Genuß' der blutrünstigen Szenen, die viele andere Hörspiele prägen. Passend zu diesem Kunstgriff ist ein Statement der Autorin im Interview mit Hoffmeister (1989. 126), in dem sie sich gegen den Vorwurf der Negativität verteidigt: "Ich habe mir vorgenommen, das nächste Buch so wahnsinnig positiv zu schreiben, daß es noch viel negativer als meine negativsten Bücher wirkt."

Allerdings erkennt gaby im Hörspiel nach nur kurzer Trauer, was sie sich jetzt alles kaufen kann. Ihre Geldgier tritt hinter der naiven Fassade hervor und die materiellen Interessen hinter der 'Liebe'. Meint sie noch wie im Heftchenroman, nachdem sie von ihrem Erbe erfahren hat (30), "geld! was ist schon geld!", so ist ihre Reaktion am Ende völlig konträr. Der Satz (32) "was ich mir jetzt alles kaufen kann!" wird von gaby euphorisch in der letzten Sequenz des Hörspiels wiederholt. Dies ist als Hinweis auf den Wust romantischer Liebesklischees aus der Trivialliteratur zu verstehen, die den Blick auf subjektive und objektive Interessen verdecken wollen: "Aus Klischees und Schablonen zusammengesetzt, dringt Jelineks Hörspiel so konsequent zu der zynischen Glätte vor, die hinter gabys sentimentalem Illustriertenschicksal lauert." (Olbert. 1991. 227) Wie in *Die Liebhaberinnen* das traditionelle Ende mit der Heirat kein Happy-End ist, unterbindet auch die Geldgier gabys die von der Trivialliteratur bekannte

<sup>48</sup> Auch Hans in *Die Ausgesperrten* hat Tagträume vom Vater seiner Angebeteten, dem Fabrikbesitzer. Er ist sich sicher, von diesem zunächst auf die Probe gestellt zu werden, um von ihm dann als Schwiegersohn, der die Tochter aus Liebe und nicht wegen des Geldes heiratet, in die Arme geschlossen zu werden. Sein Aufstiegstraum ist mit vertauschten geschlechtlichen Vorzeichen dem Heftchenroman entnommen.



Rührung. Die Form weist so zwar zahlreiche für die Soap-Opera in Zeitung, Heftchenroman und Fernsehserie typische Merkmale auf, wirkt aber durch Brechungen dem passiven Hören bzw. Lesen entgegen.

### 2.2.2.3 Die Vorabendserie: *Untergang eines Tauchers*

Ob nun - wie einst - Flipper, Lassie, Daktari, Judy, Clarence oder ein Schwarzwaldklinik-doktor, eine "normale" Fernsehfamilie, eine Waldhauswirtin, oder wer immer die "Helden" sonntäglicher Fernsehserien sind, Elfriede Jelineks 1973 urgesendetes Hörspiel "Untergang eines Tauchers" behält seine bissig-witzige Aktualität bis heute. (SDR-Hörspiel-Feature. Winterhalbjahr 1989/90. 28.)

Der Süddeutsche Rundfunk produzierte dieses Hörspiel unter der Regie von Otto Düben. Die Ursendung wurde am 22. November 1973 von Südfunk 2, Studiowelle Saar und Südwestfunk 2 ausgestrahlt. Am 8. Oktober 1989 bildet die Sendung von *Untergang eines Tauchers* den Beginn der Jelinek-Retrospektive des SDR. Den einzigen publizistischen Kommentar zum Hörspiel verfaßte Chh anlässlich dieser Sendung für die *Stuttgarter Zeitung* vom 10.10.1989.<sup>49</sup>

Dieses Hörspiel verhält sich parallel zu den nachmittäglichen Fernsehserien, deren Tendenzen übersteigert werden. Welche Wirkung die triviale Vorlage normalerweise hat, soll kurz beschrieben werden, um die Brisanz des Rückgriffs auf Figuren der beliebten amerikanischen und deutschen Serien aufzudecken:

Die Fernsehserie ist des Zuschauers liebstes Kind. Durch keine andere Programmform werden Identifikationsprozesse so schnell in Gang gebracht, Verhaltensmuster so nachhaltig geprägt und das Entspannungsbedürfnis so nachhaltig befriedigt. (...) Die Gefahr besteht in der beispielhaften Beglaubigung des Harmlosen, des Gefälligen, des Gewohnten; die Chance dagegen im taktischen Gebrauch dieses Unterhaltungsvehikels zum Transport gesellschaftlicher Informationen. (Gerhard Prager in Netenjakob 1976. 363)

In einem Gespräch mit Spanlang (1992. 200)<sup>50</sup> wettet Jelinek gegen diese gesunden weißen Mittelstandsserien, deren Verlogenheit sie dadurch bewußt mache, "daß die Personen, die sonst so betulich und freundlich miteinander umgehen, plötzlich brutal werden und sozusagen dieser seltsame Verfrem-

<sup>49</sup> Der von Renate Matthaei herausgegebene Sammelband *Grenzverschiebungen* (1970), aus dem Drama und Hörspiel explizit ausgeschlossen wurden, enthält den nur dreiseitigen Text *untergang eines tauchers*. Dieser besteht aus Kernpassagen des Hörspiels, das laut Matuschek-Labitzke (1989b. 31) zu den besonderen Favoriten der Verfasserin gehört. Auch der kurze Text *fragen zu flipper* (1970) deckt sich teilweise mit dem Hörspiel. Doch die Figur des Tauchers fällt - zugunsten des Dialogs der TV-ZuschauerInnen mit den Figuren der Vorabendserien - weitgehend weg. Die Gewaltorgien des Hörspiels sind leicht abgeschwächt, und Flipper ist mehr Opfer als Täter. Das Hörspiel *Untergang eines Tauchers* deckt sich außerdem mit manchen Passagen aus *Michael* (1972), *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Die endlose Unschuldigkeit* (1970).

<sup>50</sup> Spanlang führte dieses nicht publizierte Gespräch am 23.8.1985.

dungseffekt eintritt, wenn Lassie plötzlich ihr Herrchen beißt und Flipper Leute ertränkt.“ Das Hörspiel irritiert besonders durch sein aus den Serien bekanntes Personal, das plötzlich nicht mehr allzeit bereit ist zu helfen. Flipper behauptet zwar (13), er “unterstütze die Schwachen gegen die Starken”, und auch Lassie bezeichnet sich als “Anwalt der Verfolgten”, doch die braven Tiere und Menschen aus den Serien haben keine Lust mehr, die Vorbilder und Helden aus dem Reich der lachenden Kinderaugen zu sein. Sie zeigen ihre dunklen Seiten: Wenn Bud aufgefordert wird, Sandy mit Miss Norstrand zu helfen, hat das Publikum die Assoziation einer in der Wildnis Verletzten, die nun auf Daktari verarztet wird (8). Doch der Schein trügt. Es geht um Hilfe bei der Folter an Miss Norstrand, die Bud gerne leistet. Und wenn Jack verboten wird, Judy mit der Peitsche zu schlagen (15), dann nur deshalb, weil ein dünnes Rohr dafür viel besser geeignet ist. Elfriede Jelinek arbeitet so mit Überraschungsangriffen auf eingefahrene Assoziations- und Kombinationsmuster. Der süßliche Ton der Figuren stimmt mit ihrem Handeln nicht überein. Die Betulichkeit der Serien wird in blanke Mordlust verkehrt. Das Hörspiel wird zur Girlande brutaler Bilder, angetrieben von einer trostlosen, spieluhrartigen Mechanik der Gewalt.

Das gleiche Schema funktioniert auch in der umgekehrten Reihenfolge: Auf die Gewalttat folgt die herzallerliebste Äußerung. So bemerkt Porter Ricks nach der Vergewaltigung von Miss Norstrand anerkennend (10): “Ein Hauch von Frische und Unberührtheit geht von Miss Norstrand aus.” Aus den entsexualisierten Frauen in weißen Kleidern aus der Familienserie werden bei Jelinek Opfer sexueller Übergriffe. Auch Sandy vereint Sadismus mit Liebe zum Vater und meint (15): “wenn ich dir mit deinem Dienstrevolver ins Rückgrat schieße Vati wirst du bald nicht mehr denken müssen. Ruh dich mal aus Vati!” Besonders die brave Schimpansin Judy - eine Figur aus Daktari - läßt den Taucher immer wieder ins offene Messer laufen, während er an deren Witz und Güte glaubt (5):

T: - und eine freundliche Schimpansin namens Judy soll es hier geben die sehr intelligent ist und die tollsten Streiche ausheckt.

Ju: - ich bin Judy. Ich bereite dem Taucher Schmerzen. Hast du Schmerzen? So ein grosser Bub weint doch nicht! Aufhören damit! Sonst schlägt dir Judy die Figur auch noch die andren Zähne ein.

T: - bitte nicht Judy. Ich habe eine Frau und zwei Kinder.

Ju: - und ich bin Judy die fröhliche Schimpansin. Alle Kinder sind meine Freunde. Da kann ich auf zwei schon verzichten.

Auch Flipper will im Verlauf des Hörspiels immer weniger der Freund aller sein. So nimmt dieses Hörspiel schon 1973 den medialen Wechsel vom klugen Delphin zum weißen Hai voraus, der einige Jahre später den harmlosen Freund aller Kinder im Wasser ersetzen sollte. Bei Jelinek sind nicht einmal die Kinder Bud und Sandy vor ihm sicher. Sie liefern sich mit ihm eine Verfolgungsjagd, die aus der trivialen Vorlage hinreichend bekannt ist. Flipper will sie aber nicht erwischen, um sie zu retten, sondern um seiner Mordlust zu frönen. Die Kinder verlieren zwar Zehen und Füße, aber nicht ihre gute Laune (7):

Sa: - Bud Bud. Er holt uns ein. Flipper ist hinter uns. Was sollen wir tun?

Bu: - beeil dich Sandy vielleicht schaffen wir es bis zur Boje.

Sa: - Bud er hat mich eben eingeholt und in die Schenkel gebissen.

Bu: - aua und mir hat er schon drei Zehen herausgerissen Sandy. Ich blute aus vielen Wunden und habe schreckliche Schmerzen.

Sa: - Bud ist das fatal. Ich habe auf einmal keinen linken Fuß mehr.

Die Vermischung des Personals verschiedener Serien erinnert an das Channel-Jumping, die wahrscheinlich allabendliche Beschäftigung des Tauchers als Kenner und passionierter Konsument der Filme. Das Material ist collagenhaft angeordnet, ohne zusammenhängende Erzählfiktion werden grausame Bilder aneinandergereiht. Aus den Vorbildern jugendlicher Hoffnungen und Träume in den Figuren Lassy, Flipper und dem Personal von Daktari entsteht ein Ringelpietz von Klischees, Idolen, Abziehbildern, Comics und Stars aus der Menschen- und Tierwelt. Wie jedoch die heile Serienwelt in diesem Hörspiel bedrohlich außer Kontrolle gerät, beschreibt Olbert (1991. 225):

Flipper, der kluge Delphin, ist kaum wiederzuerkennen. Mordgierig durchpflügt er die Wellen, um seine beiden Freunde Burt<sup>51</sup> und Sandy in die Tiefe zu reißen. Und auch Lassy hat sich vom treuen Collie in ein zähnefletschendes Ungeheuer verwandelt. Mit blutigem Schaum vor dem Mund jagt sie durch die Prärie, während Judy, die fröhliche Schimpansendame stets höhnisch kichert.

In fast allen Texten von Elfriede Jelinek herrscht Krieg zwischen den Geschlechtern, Klassen und Generationen. Gewalt erscheint bestimmend für die Beziehungen der Menschen. Doch kaum in einem anderen Werk Jelineks toben so offen blutige Auseinandersetzungen auf Leben und Tod wie in diesem Hörspiel. Die versteckte Gewalt, die zwischen den Menschen und in der trivialen Vorlage herrscht, wird hier offen in die Tat umgesetzt. Sie herrscht ab Beginn des Hörspiels, das keine Handlung hat, die sich linear als solche darstellen ließe. Die Personen treten auf und quälen sich abwechselnd. In dieser Gewaltorgie sind alle irgendwann einmal Opfer und verlieren einen Finger, einen Arm oder werden auf eine andere Art grob mißhandelt. TäterInnen sind ebenfalls alle, am wenigsten noch der Taucher, von dem zum Schluß nicht mehr viel übrigbleibt. Es liegt Jelinek nicht an einer Kontinuität und Stimmigkeit des Dargestellten. Sie will nicht unterhalten, sondern gerade in diesem Text Wahrnehmungsprozesse notieren. In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1) formuliert sie dies - ebenfalls mit Hilfe eines Bildes aus der Welt des Meeres:

In dieser frühen Arbeit jedoch dienen diese verschwommenen Flecken, die die Namen zahmer Hunde und Delphine und ihrer Herrchen und Frauchen tragen, nur dazu, Sprache einzufangen und auf ihren Ideologiecharakter abzuklopfen. Wie die treibenden Plastikbarrieren, die in Alaska das geronnene Öl auf der Meeresoberfläche festhalten sollen.

Was Melzer (1985. 56-66) für das Comic feststellt, trifft auch auf das *Taucher*-Hörspiel zu: Er stellt im Personal dieser Gattung wechselnde, in der Anlage aber immer gleiche Aggressionshandlungen zwischen den Helden und ihren Widersachern fest. Die Feinde des gleichbleibend präsenten Serienhelden und die

von ihm zu rettenden Schutzbedürftigen (die Objekte seines Tuns) sind von Episode zu Episode austauschbar. Auf diese Weise manifestiert sich die These von der prinzipiellen Schutzbedürftigkeit und Ohnmacht der Massen. Die Handlung, die meist nicht anderes sei als eine endlose Kette phantastischer Aggressionsakte, diene so nebenbei den RezipientInnen als Aggressionsverarbeitung. Daß es im Hörspiel wie in der Vorlage kaum so etwas wie eine Story gibt, fällt bei *Untergang eines Tauchers* jedoch auf, es irritiert.

Der Taucher erhält zunächst vom Sprecher einen Tritt in den Bauch. Dann wenden sich Porter Ricks und Daktari an ihn und meinen (2): "Flipper ist nicht daheim. Aber Sandy ist da. Wollen Sie einen Augenblick Platz nehmen lieber Kollege. Sandy wird Ihnen sofort die Eier eintreten. (...) wenn Judy ihnen die Kehle durchbeißt werden Sie gleich noch müder werden." Und kurz darauf sind schon seine (3) "Beine nichts als eine blutige Masse. Die Figuren Mutter und Sandy haben das angerichtet." Diese Szenen erinnern an Gewaltorgien in Zeichentrick-Serien für Kinder wie *Tom und Jerry*, in denen die Figur Arme und Beine verliert, doch im nächsten Moment wieder lebendig aufsteht, und in denen Brutalität ästhetisiert wird. So wird im Hörspiel zwar Flippers Tod beklagt (17), doch der Delphin taucht wieder auf. Das Hörspiel folgt der Segmentierung von Körperteilen in diesen Serien, denn die einzelnen Teile des Körpers sind atomisiert - allerdings hauptsächlich, um problemlos abgebissen zu werden. Den Vorgang der Verstümmelung im Sinne Barthes', nimmt Jelinek hier beim Wort.

Die Gewalt steckt schon in der prototypischen Vorabendserie, wo Strafen jedweder Art eine entscheidende Rolle spielen und Gerechtigkeit in vielfältiger Weise pervertiert wird. Wintgens (1979. 100) kritisiert für die Konformliteratur überhaupt die Vermischung von Recht und Schicksal, die Willkür bei der Strafverhängung und die oft recht zweifelhaften Motive, die diese Art der Rechtsprechung beeinflussen. Jelineks Hörspiel trägt dieser Tendenz Rechnung, indem sie das Motiv überhöht. Die Tatsache, daß Flipper von Jeff geneckt wird, reicht z.B. völlig aus, daß der Delphin ihm drei Zehen abbeißt. Aus Rache hat aber der große Tierkamerad bald schon die Harpune in der Seite. So wird auch dem Taucher zunächst von Jeff das Handgelenk gebrochen, bevor er kollektiv weiter gequält wird, weil er im Schutzgebiet gewildert hat. Der Gequälte erkennt diese Strafe als gerecht an (11): "Jetzt muss ich fühlen weil ich nicht hören wollte. Ich fühle." Bud (22) bezeichnet sich als Vorbild, nachdem er das Wildern so streng geahndet hat. Auch Flipper bestraft gerne und hart (26):

F: - hier spricht Flipper. Eben habe ich dem unkameradschaftlichen Jeff vor Augen geführt wie egoistisch und obendrein gefährlich sein Verhalten ist. Nun schlage ich zu. (...)  
P +): - Jeff hat soeben eingesehen wie töricht sein Eigennutz war hier in diesem Gebiet wo jeder auf jeden angewiesen ist. Vor lauter Schmerz sieht man das Weisse im Auge.

Es ist demnach völlig in Ordnung, daß Flipper Jeff mit den Zähnen kameradschaftlicher macht. Die angeblich gerechte, aber oft äußerst grausame Strafe führt in der Vorabendserie zum Happy End. Auch diesen harmonisierenden Schluß parodiert die Autorin. Die Mutterfigur bedankt sich wie oft auch in der

---

<sup>51</sup> Olbert meint wohl die Figur, die im Skript des nie publizierten Hörspiels den Name Bud trägt.

Schlußsequenz der Serien dafür, daß June schon wieder Gefühl im rechten Bein hat, auch (32) “wenn das linke zur Gänze fehlt - mit dem rechten wird June vielleicht wieder laufen können.”

Die allumfassende Gewalt trifft in erster Linie den Taucher, der noch daran glaubt, daß er genügend Luft hat, um an die Oberfläche aufzusteigen und ins schöne Leben einzutauchen. Auch die anderen Fans der Serien wissen zwar, daß ihr Leben (40) “ganz anders als das Leben zum Beispiel von Lassie oder Flipper” oder das vom Chef ist. Mit ihrem Leben hat “das andre Leben nichts zu tun. Aber es ist schön”. Das Hörspiel ist folglich als Attacke gegen diese Serien zu verstehen, die ihre KonsumentInnen für dumm verkaufen und den falschen Hang zur Identifikation unterstützen. Der aggressive Gehalt der Realität,

die von den trivialen Mythen neutralisiert und kanalisiert wird, erscheint in seinem blutigen Charakter, sobald die Figuren in Aktivität geraten, ihre Klassenschranken überschreiten und sich selbst ein Glück nehmen wollen. (...) Die Realität wird körperlich als das Andere der schönen Klischees im schmerzhaften Zusammenstoß mit ihr erfahren. (Alms. 1987. 35)

Das Hörspiel zeigt die Wunschmaschine, die durch diese Serien in Gang gesetzt wird. Von der trivialen Vorlage geschürte Hoffnungen werden hier mit dem tristen Alltag der Seriensüchtigen konfrontiert. Diese nehmen die Serien für bare Münze, wie die Sprecher des Hörspiels (30):

mein Junge wäre ja verrückt vor Freude wenn er auch so nen Flipper kriegen könnte. Das ist sein heissester Wunsch. Heuer kriegt er nur ein Lego Spiel. (...) meiner will sich in zwei Jahren selbständig machen. Dafür spart er. Aber sein geheimer Traum ist es dem Aufseher des Coral Key Parks bei der Arbeit zu helfen. Vielleicht macht er mal soviel Geld dass er sich einen Urlaub dort leisten kann.

Dennoch hört der Taucher nicht auf, um den Eintritt ins (6) “Reich der lachenden Kinderaugen” zu betteln, obwohl er immer wieder daraus verwiesen wird (12): “Sie müssen in ihrem eigenen Stück spielen. Dieses hier ist unseres.” Denn die Figuren (16) “wollen hier keine Taucher” und verteidigen ihre Welt vor dem tristen Alltag des Tauchers. Dieser ist bereit, sich den Eintritt vom Mund abzusparen und die netten Figuren mit einem schönen Geschenk zu bestechen. Er hofft auf Flipper, der jedoch sofort nicht nur das Geschenk, sondern gleich auch noch zwei Finger des Tauchers, den er als (6) “Taucherling” beschimpft, zerstört.

Für Levin (1991. 87f) behandelt das Hörspiel die Frage, wie die Masse zu ihrem Denken kommt und wie Ideologie sedativ wirkt. Es wende sich gegen den bürgerlichen Mythos des Individualismus und parodierte den modernen Bürger mit Frau und zwei Kindern, der vom Urlaub mit seinen Idolen träumt. Dessen Hoffnung auf Freundlichkeit wird im Hörspiel mit Brutalität belohnt. *Untergang eines Tauchers* übersetze “the slogans of the status quo, like those of working yourself up, into literal catapults und stressful climbs, and the ‘diver’, although he surfaces for air, is headed straight down, doomed to experience the ‘demise’ of his entire class, pray to its internalized illusions.”

Als Mittel für diesen Aufstieg wird auch auf die Lotterie gehofft. In vielen Hörspielen Jelineks steckt irgendwo ein Hinweis auf jenes Massenphänomen, durch das viele auf die Rettung aus materieller Not hoffen. So erscheint die Verlosung die einzige Hoffnung der Fernsehsüchtigen zu sein, einmal ein besseres Leben zu bekommen. In *Untergang eines Tauchers* nimmt Sprecher 2 diese Rolle ein (25): “wenn ich die restlichen dreissig Treuemarken geklebt habe kann ich an der grossen Schlussverlosung teilnehmen. Dort kann man eine große Reise zum wirklichen Flipper nach Florida gewinnen. Wäre das eine Freude!” Gleichzeitig spricht aber der Taucher in diesem Hörspiel immer wieder von seinem typischen ‘Taucherschicksal’. Dieser Begriff beinhaltet seinen unvermeidlichen Untergang, an dem niemand etwas ändern kann, und steht in hartem Kontrast zu seinem unbeirrbaren Glauben an seinen Aufstieg.

Sein Schicksal hat die Autorin einem Zeitungsbericht über einen Unfall entnommen: Ein Werktaucher erstickt langsam, während er noch akustisch mit der Außenwelt verbunden ist. Die Schilderung des Untergangs des authentischen Werktauchers fließt in das Hörspiel mit ein. Doch bei Jelinek geht er als fernsehsüchtiger Protagonist in den Tod, während im Hintergrund allersüßeste Geigen klingen und (19) “über all dem Grauen ein leuchtendklarer Sommerhimmel” glänzt. Dabei spricht er rührende Dankesworte an seine Mutter und seine Lieben in aller Welt, die an ein Glückwunschkonzert - nebenbei bemerkt die Folie für das Kurzhörspiel *Die Jubilarin* - erinnern. Doch auch dies nehmen ihm seine Vorbilder übel (19):

T: - es ist aus. Grüsst meine Frau von mir. Grüsst auch Flipper. Grüsst bitte ferner Miss Paula ihren netten Dad sowie Jack und Lassie.

Bu + Sa +): - und uns grüssen Sie nicht Sie Angeber?

T: - au. Auweh. Warum zielen Sie nicht tiefer? Ich möchte alle Freunde im In- und im Ausland herzlich grüssen. Au!

S2: - und ihre Mutter?

T: - aaah. Ich möchte meiner Mutter danken für alles vor allem für ihre Liebe und Geduld.

Die Gewaltorgien dieses Hörspiels decken den Widerspruch zwischen der Erziehung zur Sprache der Humanität und dem in den Serien vermittelten, auf Gewalt gründenden Autoritätsvorbild auf, wenn die bekannte Liebenswürdigkeit mit Brutalität aufeinander prallt. Die Serien loben gleichzeitig Gewalt in Form von autoritären Strukturen und dienen doch zur Unterdrückung von Gegengewalt. Ihre Sprache wird im Hörspiel, das pädagogische Sprüche aus dem Munde des Sadisten Porter Ricks zulässt, karikiert als Instrument der Beschwichtigung. Die Roheit des Hörspiels denunziert die pseudo-familiäre Sprache der Vorabendserien als eine Sprache der sozialen Gewalt. Diese Struktur orientiert sich an der These Gmelins (1968), daß die Neurosen der Öffentlichkeit an der Gewalttätigkeit und den patriarchalen Strukturen des Fernsehens ablesbar seien. So meint auch Porter Ricks zu den Kindern (22): “Euer kleines Reich ist im Prinzip letzten Endes so aufgebaut wie das ganze grosse Staatswesen.” Er ist als Vati der eigentliche Held der Serie und nicht der Delphin. Was Jelinek zeigt, ist die Ideologisierung väterlicher Macht und die Legitimation der von ihr ausgehenden Gewalt in der trivialen Vorlage. Dolls

Interpretation (1994. 140) von *Michael* trifft auch auf *Untergang eines Tauchers* zu: In diesem frühem Roman dokumentiere die Autorin über eine aus trivialen Elementen montierte Bilderrevue die politische Nutzung trivialer Kunst im Sinne bürgerlicher Ideologie. “Unterhaltsame Brutalität” begreife Jelinek “als Instrument (trivialliterarischer) Antizipation der gesellschaftlichen Entwicklung zur Inhumanität - d.h. zur Verhinderung sozialer Einsicht.” Die dargestellte Gewalt ist die Gewalt der Gesellschaft, deren Macht-, Organisations- und Denkstrukturen deutlich hervortreten. Die Deutung, die Levin (1979. 150 u. 152f) der Rolle der Gewalt in der frühen Prosa Jelineks zukommen läßt, kann deshalb uneingeschränkt auch auf die Metzeleien in *Untergang eines Tauchers* übertragen werden:

We ask what we are to make of this violence, which is neither repulsive nor even possible; nor does it pretend to stimulate any such cathartic emotions in us as fear or excitement. It is instead pure, alienated and funny. (...) like the tv world it parodies, Jelinek’s book is saturated with grotesque and comic violence. (...) Violence is the essence of the social structure.

#### **2.2.2.4 Das Kasperltheater:**

##### ***Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern***

Dieses als Kinderhörspiel deklarierte Werk produzierte der Süddeutsche Rundfunk unter der Regie von Otto Düben. Die Musik stammt von Peter Zwetkoff. Am 10.11.1974 wurde es erstmals im Südfunk zwei in der Reihe *Hörspiele für Kinder von 8 bis 80* gesendet. Im Rahmen dieser Sendereihe entstanden keine betulichen, literarisch uninteressanten Kinderhörspiele, sondern Hörspiele (auch) für Kinder, verfaßt von AutorInnen des literarischen Hörspiels für Erwachsene. Diese bewußt anspruchsvollen Kindersendungen enthielten sich sowohl einer Zeigefingerattitüde als auch einer verkleisternden Kindersprache. (Haider-Pregler. 1976. 540)

In Jelineks Kinderhörspiel ist der Kasperl ein Spaßmacher in einem Königreich, in dem es wenig Anlaß zum Lachen gibt. Denn die Bauern hungern, da sie nur für die gefräßige Prinzessin im Schloß arbeiten. Sie haben sich mit ihrer Situation abgefunden, für deren Aufrechterhaltung eine kleine Armee unter Führung von General Schürer sorgt. Die unterwürfigen Figuren Kasperl und Pezi haben die Propaganda des Königshauses schon so sehr verinnerlicht, daß sie sogar gerne für das Fräulein Prinzessin darben. Diese wird aber langsam besorgniserregend dick, so daß ihr Vater das halbe Königreich demjenigen verspricht, der sie von der Sucht zur Völlerei abbringt. Schnell werden alle Untertanen zu Konkurrenten, doch niemand kommt ans Ziel. Erst die hartnäckige und kluge Gretel schafft es, die Bauern zum gemeinsamen Aufstand zu bewegen, der auch gelingt.

Das *Kasperl*-Hörspiel ist einer von zwei Texten Jelineks,<sup>52</sup> die sich an Kinder richten. Es nimmt die Strukturen der Vorlage Kasperltheater in vielfältiger Form auf. Minuth (1996. 11) betont, daß Kasperlspele immer Ereignisse des volkstümlichen Humors waren und sich demnach auch mit ihm wandelten.

Die Vorläufer des Kasper sind Punch und Polichinell. Dieses Handpuppenspiel ohne künstlerischen Anspruch war als triviale Volksbelustigung beim Publikum sehr beliebt. Punch, der wie Jelineks Kasperl immer wieder mit Vertretern der Staatsgewalt in Konflikt gerät, verhöhnt und verprügelt die Staatsdiener. Dieser Spaßmacher war "Sprachrohr der Massen und stand in gefährlicher Opposition zur herrschenden Klasse." (Minuth. 1996. 45) Der Jahrmarktskasperl des 19. Jahrhunderts durchlebt Konflikte wie Jelineks gleichnamige Figur: Er lebt mit seiner Frau in bitterster Armut, was immer wieder der Anlaß für Streitereien ist. Allerdings sind die Haupteigenschaften des alten Kasperl im Gegensatz zur Figur bei Jelinek Freßlust und Frechheit gegenüber der Obrigkeit. (Minuth. 1996. 52) Doch der prügelschwingende und aufmüpfige Grobian des alten Jahrmarktspiels wandelte sich mit der Zeit zum "braven deutschen Kasper":

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Künstler, Pädagogen und Spieler anstelle des ungestümen "Macho"-Kasper alter Prägung speziell für Kinder eine gutmütige Narren-Figur. Mit der Sprache des Bildungsbürgertums verkörperte diese Figur den gesunden Menschenverstand. Jedoch wurde das lustige Spiel mit dem Kasper mehr und mehr dazu mißbraucht, pädagogische und politische Inhalte zu vermitteln. (Minuth. 1996. 11)

Den Höhepunkt fand diese Entwicklung in der Propaganda des Nationalsozialismus. Minuth (1996. 12) erkennt so in den Kasperspielen "spiegelbildliche Ausprägungen von Herrschaftsverhältnissen". Nach 1945 nun wird der Kasper in Westdeutschland in erster Linie Pädagoge.

Jelinek übernimmt verschiedene Aspekte der Figuren und der traditionellen Funktion des Spiels: Die Freßlust ist in ihrem Hörspiel wichtig. Allerdings ist nicht der Kasperl der Gierige, sondern die in der Vorlage meist zarte Prinzessin. Der Konflikt zwischen Reich und Arm spielt eine tragende Rolle, jedoch wehrt sich Jelineks Kasperl nicht, sondern kuschelt vor dem König. Ganz besonders stark wird von der Autorin aber die pädagogische Rolle des Kasperl nach 1945 übernommen und gleichzeitig ideologiekritisch hinterfragt.

Wir kennen ihn als mutigen Kämpfer gegen den dummen, bösen Räuber Hotzenplotz, den der lustige Schlaumeier immer wieder geschickt überlistet und am Ende ins Gefängnis steckt. Im typischen Kasperl-Stück ist er der sympathische Spaßvogel, auf dessen Seite alle Kinder sind, und der Held des Tages. Den kleinen Fans erteilt er meist zum Schluß kluge Ratschläge fürs Leben. Auch bei Jelinek wenden sich sowohl der Sprecher als auch der Kasperl immer wieder an das Publikum. Jelineks Kasperl fordert die Kinder auf, mit ihm den Pezi zu rufen (3): "Ganz laut! Also los! Pezi! Pezi! (alle) Pezi!" Doch im Gegensatz zum herkömmlichen Kasperlspiel, das die Lehren in die Handlung einwebt und dadurch versteckt oder als Moral am Ende präsentiert, folgt im Hörspiel schon im nächsten Satz ohne Konnex die Lehre für die Kinder "immer schön folgen zu Hause". Der pädagogische Impetus des Kasperl kommt so unverhohlen und unerwartet plump daher, daß die erzieherische Intention der Vorlage überdeutlich wird - nämlich brave Kinder zu machen, die nicht naschen und immer sparen. Die Kinder, die also dem Kasperl

---

<sup>52</sup> Der zweite Text ist die fast ganz unbekannte Erzählung *Der brave Franz ist brav* (1977).



nachplappern, schaden eigentlich nur sich selbst. Auch Pezi nimmt den bekannten Satz aus der Tradition des Kasperltheaters auf, wenn er fragt (3) "Seid ihr alle da, Kinder?" Doch auch hier gilt: Wer will schon dem dummen Pezi antworten, der sowieso nur die Sätze des Kasperl nachplappert? Denn Pezi wiederholt immer wieder dessen Phrasen wie ein Echo. Auch dieser Effekt ist eine Anleihe aus den Anfängen des Kaspertheaters, wo der Bauer zum Teil wörtlich die Witze und Späße des Knechtes wiederholte. (Minuth. 1996. 26) Diese Wiederholungen machten eine ganz eigene Komik aus und sorgten immer für Gelächter beim Publikum. Doch gelacht wird in *Kasperl und die dicke Prinzessin* nicht über die Späße von Pezi und Kasperl, sondern über deren Blindheit und Dummheit.

Denn die Sympathien fallen nie dem Kasperl zu. Er hat keinen positiven Zug, obwohl er sich immer wieder als Ratgeber hervorzutun versucht und sich selbst als (13) "das kluge Kasperle" bezeichnet. Vielmehr ist er nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht und ein hoffnungsloser Angsthase. Die armen Bauern interessieren ihn nicht. Sie haben sich seiner Meinung nach einfach entsprechend der Vorlage zu verhalten, nämlich angesichts des gütigen Königs immer nett, freundlich und hungrig zu sein. Kasperl und Pezi sind im Hörspiel bar jeglichen Unrechtsbewußtseins. Unterwürfigkeit, Opportunismus und Autoritätshörigkeit paaren sich besonders bei Kasperl mit maßloser Selbstüberschätzung: Er ist ein Sprücheklopfer. Eindeutig steht er auf der Seite des Königs, der Prinzessin, der Eltern, der Lehrer und der Industrie, da er zwischendurch auch für mancherlei Produkte wirbt. Für Pezi ist auch die dicke Prinzessin das (5) "wunder-wunderschöne Fräulein Prinzessin mit ihrem Kleidchen aus Gold und Edelsteinen".

Entsprechend münden die guten Ratschläge von Kasperl immer darin, daß alle Kinder den Mächtigen gehorchen sollen. Gleichzeitig versucht er, wie im zitierten Gattungsmuster das junge Publikum auf seine Seite zu ziehen, indem er sich als extrem gut gelaunt präsentiert und seine Freude über die Anwesenheit der Kinder bekundet. Doch es möchte sich wohl kein Kind mit dieser kriecherischen Figur identifizieren. Die Ausrufe des Kasperl (10) "Schwapperdibix! Sapperlott! Hurra!" sind ebenfalls aus der Vorlage bekannt. Dort sind sie aber Teil der Rede des intelligenten Kasperl. Bei Jelinek ruft Kasperl das aus, bevor er den König hochleben läßt. Er bleibt dem herrschenden Diskurs verhaftet. Sogar am Schluß des Hörspiels nach den eingreifenden Veränderungen dank Gretel, halten Pezi und Kasperl noch an ihrer Identität als die "fröhlichen Gesellen" entsprechend dem Gattungsmodell fest (35):

Wir sind doch diejenigen, die ein bißchen Freude und Wärme und Sonne in jedes Zimmerchen und in jedes Krankenzimmerchen bringen, wo ein Junge oder ein Mädchen in den Kissen liegt. Wir sind doch diejenigen, die ein Stündchen Frohsinn in jedes Heim tragen! Wir sind doch eure fröhlichen Spaßmacher!

Wie in einem Prospekt leiern sie weiter: "Wir bringen doch die Sonne in alle Herzen!!!" Nicht zuletzt deswegen klingt auch Gretels Anrede (35) "Ihr Kinderfreunde" wie ein Schimpfwort. Kasperl bekommt am Ende des Hörspiels die Aufgabe, zusammen mit der Prinzessin einen Bonbonladen zu führen (35) als "kleiner, aber freier Unternehmer". Doch auch die Tatsache, daß sie alles selber aufißt, bringt ihn zu

keiner Einsicht: Für ihn bleibt sie die schöne, fette Prinzessin. Er ist unfähig, etwas dagegen zu unternehmen, daß sie mit ihrer Gier seinen Laden ruiniert. Ein verzweifelter Kasperl, der umsonst seine Torten und Krapfen verteidigt, steht am Ende des Hörspiels.

Ein weiteres Merkmal des Kasperltheaters ist es, die Lacher mittels Versprechern zu erzeugen. Diejenigen, die sich versprechen, sind dabei meist auch die Dummen. Bei Jelinek ist es vor allem der vom König beauftragte Ausrufer, der mit seinem Text nicht klarkommt. Er verspricht zunächst (9) die Hand der Prinzessin auf einer goldenen Schüssel und korrigiert sich dann: Der Preis ist die goldene Schüssel und die Hand der Prinzessin. Zwischen dem, was er entsprechend der Vorlage vorlesen müßte, und der wirklichen Situation schwankt auch der Sprecher immer wieder. So spricht er am Ende (36) zunächst von Kasperl und der Prinzessin als von zwei glücklichen jungen Menschen, weigert sich dann aber, so weiterzumachen. "Geschwollenes Zeug, was ich da vorlesen muß", beschwert er sich.

Kasperl spricht meist in der Babysprache, wie es oft in Gattungen für Kinder zu beobachten ist. Er benutzt vielerlei Diminutive sowie Kosenamen und reimt gerne. In Gedichtform sprechen aber in diesem Hörspiel vor allem die vier Bauern. Sie treten in der zweiten Szene erstmals auf und stellen sich jeweils durch ein kleines Gedicht vor. Die Reime sind, wie auch sonst oft, an den Haaren herbeigezogen und erinnern an Kinderliteratur bzw. an den Satz Pumuckels 'Was sich reimt ist gut' (11f):

Bauer 1: Ich bin ein fleißiger Bauersmann, der säen und mähen und ernten kann. Ich frag mich bloß, für wen ich das alles moß, jetzt weiß ich's wieder, für die Prinzessin im Schloß!  
 Bauer 2: Ich bin ein zweiter Bauer hier, nur bin ich leider schon völlig stier, weil die Gans da oben nur frißt und frißt, was uns hier bleibt ist von den Hühnern der Mist.

Ganz andere Funktion hat das Reimen der Bauern an anderer Stelle: Als sie sich endlich entschlossen haben, sich dem König und dessen Armee zu widersetzen, wiederholen sie immer wieder den Satz (28): "Lasst sie nur kommen, und dann sagen wir nein, lasst sie nur kommen, wir kochen sie ein!" Dieser eingängige Reim wirkt wie ein Kampfruf. In Reimform, die im Hörspiel alles andere als einlullend ist, stellen die Bauern auch am Schluß des Hörspiels ihre Forderungen an den König (31):

Das halbe Reich ham Sie einem versprochen, der herkommt zur Prinzessin gekrochen und für die hochwohlgeborne Gesundheit was tut. Stecken Sie sichs an' Hut, stecken Sie sichs an' Hut!  
 Das halbe Reich ist uns nämlich zu wenig, mein lieber Herr Keenig, mein lieber Herr Keenig.  
 Und unsre Ware, die behalten wir selber, die Kühe, die Schweine, die Ochsen, die Kälber. Wir wollen mehr als das halbe Reich, und wir wolln es gleich, und wir wolln es gleich!

Auch Gretel ist aus dem Kasperlspiel bekannt und zwar als törichte Person: Auf die Intrigen des Räubers fällt sie immer herein. Auch Kasperl spielt ihr manchmal einen harmlosen Streich. Was sie wirklich gut kann, ist kochen und nicht unbedingt denken. Hier geschieht bei Jelinek eine Umdeutung in die andere Richtung als bei Kasperl, denn im Hörspiel ist Gretel äußerst couragiert. Sie ist im Gegensatz zu Kasperl und Pezi - die niemals murren, auch wenn die Mägen knurren - schlecht gelaunt, weil sie

hungern muß. Schon in ihren ersten Sätzen beschwert sie sich in unfeinem Ton darüber, daß nur noch ein alter Krautkopf im Hause ist. Von Kasperl und Pezi ist sie offensichtlich genervt (4):

Gretel: Mein Gott, geht das schon wieder los! Ich weiß nicht, wo mir der Kopf steht vor lauter Sorgen, und der redet von Zuckererbsen!

Pezi: Gretelein! Der Kasperl hat mir ein Knackwursti versprochen. Gibst es mir jetzt? Bitte, bitte, Gretelein!

Gretel: ha! Ich hab nicht mal einen Hundekuchen für den Harras. Und das alles nur deshalb, weil dieses blöde fette Weib<sup>53</sup> da oben im Schloß alles auffrißt, was ihr unter die lackierten Fingernägel kommt.

Wie dieses Beispiel außerdem zeigt, prallen in der Rede der Gretel zwei Zeitebenen aufeinander. Einerseits gibt es ein Schloß, das der Mittelpunkt der feudalen Strukturen ist, andererseits Nagellack und Hundekuchen. Gretel ist übrigens auch Leserin der *Brigitte*.<sup>54</sup> Sie hat ein großes Herz und keine Angst, sich notfalls auch alleine gegen die dicke Prinzessin und ihre Schergen zu stellen. Im Gegensatz zu Kasperl ist sie eindeutig auf der Seite der armen Bauern. Mit diesen redet sie über die miese Lage und die Ungerechtigkeit der Herrschenden. Währenddessen versucht Kasperl bei Hofe seine Situation zu verbessern, indem er Essensreste der Prinzessin erbettelt und das halbe Königreich zu gewinnen versucht. Es ist demjenigen versprochen, der die dicke Prinzessin dazu bringt, weniger zu essen. Die arme Prinzessin, deren Rettung Ruhm und Macht mit sich bringt, kennt man aus einem anderen Genre für Kinder, dem Märchen. Dort ist es jedoch meist so, daß die zarte Prinzessin unverschuldet krank, verhext oder in Gefahr ist. Jelinek trennt hier das Symbol von den Emotionen, die es hervorruft und stellt die Prinzessin als egoistisches Monster dar. Die Aufgabe des Bewerbers ist es, sie davon abzuhalten (9) “eine etwas überhöhte Dosis Nahrung zu sich zu nehmen, sondern eine kleinere, aber noch immer über genügend ausreichend große Menge derselbigen Nahrung”, so die Worte des Ausrufers. Natürlich darf und soll die Prinzessin auch weiterhin mehr und besser essen als die normalen Leute, aber sie muß ihrer Gesundheit zuliebe von allem etwas weniger zu sich nehmen. Auf den Lohn dafür, der aus der Heirat mit ihr und dem halben Königreich besteht, haben angeblich alle Untertanen die gleichen Chancen. Die Verbindung zum Mythos vom Aufstieg (vgl. 2.3.2.1) ist auch hier gegeben.

Analog zur Vorlage verhält sich auch der Schluß des Hörspiels, denn es gibt ein Happy-End, (30) “ein rauschendes Festessen”. Doch in der Märchenvorlage ist es meist so, daß der Prinz die süße Prinzessin

<sup>53</sup> In der Realisierung des Hörspiels durch Düben wirft Gretel allerdings nicht mit Schimpfwörtern um sich, und der Sprecher trinkt nicht ständig Bier wie im Skript Jelineks. Die Erklärung dafür liegt sicher im jungen Zielpublikum. Außerdem wurden Teile der Rede Gretels, aus denen der Zusammenhang von Politik und (Land-) Wirtschaft und die daraus folgende notwendige Revolution klar hervorgeht, nicht übernommen. Der Grund dafür liegt wohl weniger in der Vulgarität von Gretels Rede als in deren Inhalt. Aus dem Text der Bauern wurden jene Teile gestrichen, in denen sie ironisch sprechen, z.B. als der General im Stall einquartiert wird. Ein Grund dafür mag sein, daß dies für Kinder schwer verständlich sein kann. Die sonstigen kleineren Streichungen können allesamt als Ursache der beschränkten zeitlichen Dauer eines Hörspiels für ein junges Publikum gewertet werden.

<sup>54</sup> In anderen Texten Jelineks wäre dies sicher eine Eigenschaft, die sich der Kritik aussetzen müßte. Dieses Hörspiel für Kinder verfolgt jedoch nicht die totale Destruktion des gängigen Frauenbildes.

und das halbe Königreich gewinnt, was dann gefeiert wird. Das Volk wird dabei weitgehend ausgeblendet. Der Ausschluß der Masse aus der Vorlage Märchen ist parallel zum Ausschluß der Arbeitswelt aus der Vorlage der Seifenoper zu sehen. In diesem Sinne wehrt sich auch Kasperl zunächst mit ganzer Kraft dagegen, arbeiten zu müssen. Er meint (34): “was sollen denn die Kinder von uns denken? Wenn wir arbeiten?” In *Kasperl und die dicke Prinzessin* arbeiten zum Schluß alle, Gretel wird zur Ministerin gemacht, und die Bauern leben vom Ertrag ihrer Felder und Tiere. In diesem Sinne sind auch die letzten Worte Gretels zu verstehen (36): “Wir hoffen, es gibt einen guten Schluß und schicken Euch einen herzlichen Gruß”.

Die Bauern feiern ein spontanes Freudenfest, nachdem sie sich unter der Führung der klugen Gretel zusammen mit den einfachen Soldaten, die ebenfalls Bauernsöhne sind, dem General erfolgreich widersetzt und ihn in den Schweinestall gesperrt haben. Im Schloß betrinkt sich währenddessen schon die Palastwache zusammen mit der Leibgarde. Bei Jelinek steht das Volk am Ende als Gewinner da, denn nun werden (33) “alle arbeiten und alle essen. Gleichviel!” Gretel bringt es an Kasperl gewandt auf den Punkt: “Der Nachschub ist unterbunden, die Volkswirtschaft, sie muss gesunden. Das grosse Fressen ist jetzt aus, und du gehst brav mit uns nach Haus.” Dieser Schluß ist recht lustig, und auch sonst kann in diesem Hörspiel wie in der trivialen Vorlage viel gelacht werden, jedoch nicht über den dummen Räuber, sondern über jene dumme, feige und opportunistische Figur, die der Held der Vorlage war.

### **2.2.2.5 Die Ballade: *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum***

Dieses Hörspiel wurde 1974 unter der Regie von Heinz Hostnig vom Norddeutschen und Süddeutschen Rundfunk produziert und im gleichen Jahr erstmals gesendet. Am 14. Januar 1990 war es Bestandteil der Jelinek-Retrospektive. Es orientiert sich, wie schon der Titel sagt, an der Ballade, deren Theorie und Praxis starke Parallelen zu den schon dargestellten trivialen Gattungen aufweisen.

Die Ballade ist die Nachfahrin des Bänkellieds, das Zimmermann (1982. 16) in die trivialen Gattungen, die er als Schemaliteratur bezeichnet, einreicht. Thema des Bänkelsangs ist oft ein Kriminalfall, eine unerhörte Geschichte, an die eine meist plumpe Moral angehängt wird. Köpf (1976. 209ff) reiht auch die Ballade in die Trivialliteratur ein. Dies begründet er zunächst allgemein mit deren Anfälligkeit für Mythen und zweitens mit seinen Thesen zur Heldenballade, die mit den dargestellten allgemeinen Merkmalen trivialer Gattungen in vielen Punkten übereinstimmen (216):

Die Heldenballade fördert in ihrer Darstellung des Helden die Auffassung von der Unabhängigkeit heldischen Handelns und Bewußtseins von gesellschaftlichen Bedingungen. Dadurch agiert der Held im geschichts- und gesellschaftslosen Raum. (...) Figuren und Rollen sichern einen unmotivierten Handlungsablauf. Simplifikation als Strategie solcher Texte wird verstärkt durch die Einbeziehung von Werten wie Heimat, Ehre, Schicksalhaftigkeit. Der Held ist eine

sozial losgelöste, entbiographisierte, meist nur auf eine Problem- oder Bewährungssituation angelegte Schablone (...).

Die Entstehung der Ballade ist verknüpft mit einem bestimmten Menschenbild, in dem die Begriffe 'Natur' und 'Ursprung' eine große Rolle spielen. Dies zeigt sich z.B. in Herders anthropologischem Ansatz und dem damit verbundenen Ziel, den Menschen zu seinen natürlichen Quellen zurückzuführen. Die "Volksdichtung als eigentliche Naturdichtung" (Weißert. 1980. 59) rückte in seinem Literaturbegriff ins Zentrum. Gelobt wurde ihre Schlichtheit, die Kindlichkeit des Tones, die Unmittelbarkeit der Darstellung und ihre Liedhaftigkeit. In Jelineks Balladenparodie nun erscheinen diese literarischen Tugenden abgewandelt in Form von Infantilisierung des Personals und ideologiekritischem Gebrauch von Wiederholungsstrukturen. Für Scholz (1942. 601) bevorzugt und erstrebt die Balladensprache "das kurze knappe kraftvolle Wort, den wie ein Hieb hinfliegenden Satz, Schlag und Gegenschlag." Auch dies trifft auf Jelineks Ballade zu, doch ihre Ziele und Treffer sind - wer hätte es anders erwartet - nicht die der Vorlage.

Köpf (1976. 10) legt in seiner Analyse der Ballade den Schwerpunkt auf deren durch nationale Philologie und Poetik um 1900 entstandene Ideologie. Sporengeklirr und germanischer Mannesstolz habe die Ballade zum Walhall deutscher Literatur gemacht, wo sich Vaterländisches verkläre und mit Völkischem und schließlich Nationalsozialistischem vermische. Für ihn steht die Ballade wie kaum eine andere literarische Gattung (15f) "im Lichte einer schiefen, reaktionären und deutschnationalen Entwicklung (...). Ihre grundsätzliche Anfälligkeit für mythisierende Tendenzen (...) prägt ihre Geschichte." Verbunden ist die Balladenideologie des 20. Jahrhunderts mit dem Namen Börries von Münchhausen und Kaysers *Geschichte der deutschen Ballade* (1936). Nach Köpf (1976. 69f u. 116) sind für Münchhausens Balladenbegriff folgende Eigenschaften kennzeichnend: "Monumentalismus, Innerlichkeit, appellative Weltanschaulichkeit, Ewigkeits- wie Gemeinschaftswerte". Er enge die Definition der Gattung als typisch nordische auf das Deutschtum ein, das dem Fremdem entgegengestellt werde und lege sie auf das Heldenlied fest, wobei dann folgende Gleichung herauskomme: "Heimat = Innerlichkeit = Geschichte = Rittertum = Adel = Germanentum." Dabei sei sein Geschichtsbegriff ein geschichtsferner, da er für eine auf Stamm und Rasse gründende Utopie schreibe. Folgendes Münchhausen-Zitat (1906/1907. 97) könnte Jelinek direkt zur Wahl der Gattung Ballade inspiriert haben: "Das ist die Ballade. Hier jammern nicht kleine Leutchen ihre kleinen Schmerzen aus, hier weht nicht der üble Geruch der Vielen. Große Menschen gehen ihre graden Wege, stolz und unbekümmert sind sie und wissen nichts von differenzierten" Gefühlen. In den Balladen Münchhausens treten kühne Männer auf, die ihr Leben für Heldentum, Vaterland und Ehre gerne aufs Spiel setzen, die erobern bzw. heroisch untergehen. Dies parodiert Jelinek in ihrer Ballade vor allem anhand der Figur des Charles Lindbergh.

Kaysers Versuch, seine Definition der Ballade als genuin deutsche Gattung wissenschaftlich abzusichern, erfolgte bezeichnenderweise vor allem über die Berufung auf Münchhausen, von dem er die Innerlichkeit, die standesgebundene Differenzierung der Menschen als natürliche und den Nationalismus übernahm, um eine bestimmte Ideologie zu transportieren. Die Ballade habe deutsche Werte wie Tapferkeit und Treue zu vermitteln. Kayser leitet seine *Geschichte der deutschen Ballade* (1943. VII) mit folgenden Worten ein:

Balladendichtung. (...) es gibt nur Sieg oder Tod im Zusammenprall, aber über dem Sterbenden noch steht das Ziel, dem er treu blieb, und der einzelne wird zu einem aus der Schar der ewigen männlichen Kämpfer. Oder ein anderer Ausschnitt: da lauert hinter dem Menschen eine größere Macht, kündigt sich im Rauschen des Waldes oder des Meeres oder im nahenden Sturm an, ballt sich zusammen, überfällt und vernichtet ihn.

Solche Passagen machen aus Kaysers Werk weniger eine wissenschaftliche Gattungsgeschichte, denn eine für 1936 typische Gattungspoetik. Die Ballade wurde nach Laufhütte (1991. 594) aus einem Weltbild heraus definiert, in dem der Mensch einverständlich, mitvollziehend, heroisch trotzend oder resignativ auf die übermächtigen dunklen Mächte reagiere. Diese wiederum stellen sich vermehrt als durch die Technik veränderte dar, was auch in Jelineks Ballade eine Rolle spielt. Kaysers laut Laufhütte (1991. 592) "allgemein als peinlich empfundener, gleichwohl vielbenutzter, bis heute weder hinlänglich aufgearbeiteter noch ersetzter" Text bestimmte das Bild der Gattung und gab Anlaß zur Abgrenzung von ihr. "Die Balladenkunst, die während des Nationalsozialismus gepflegt wurde, die Balladen, die damals gedichtet" und später "in Anthologien und Schullesebüchern verbreitet wurden (vornehmlich von Münchhausen und seinem Kreis) trugen dazu bei, daß nach 1945 eine ganze Gattung in Mißkredit geraten war." (Weißert. 1980. 112)

Köpf (1976. 121f) charakterisiert den Helden der Ballade als Leitbild. Seine Haupteigenschaften seien

Haltung, Dienstbereitschaft, Ehrgefühl, Mut, Ausdauer, Wagemut, Tapferkeit, Heldentum, Entschlußkraft, Wille zur Tat, Rückgrat haben, Wille zur Bewährung, Wille sich zu erproben, Mannhaftigkeit, Mannesehre, große Gesinnung, Zucht, Selbstzucht, Selbstüberwindung, Selbstbeherrschung, Selbstbildung, Ordnungsbewußtsein, Pflichtgefühl, Willensschulung, Pünktlichkeit, Gepflegtheit, Frühaufstehen, Diszipliniertheit.

Dieses Klischee vom Mann, der sich zu bewähren hat, und seinem passiven Gegenstück - der Frau - kommt auch in Jelineks Hörspiel zum Tragen. Schon in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) stellt sie den Zusammenhang zwischen der trivialen Vorlage und dem Text her, der sich vor allem über die Wahl des Personals zeigt: "Die Männer sind kühne Eroberer, geniale Künstler oder animalische Naturburschen. Der Personenkreis um sie herum besteht aus Frauen, und die sind entweder sinnlich, häuslich oder sonst auch nicht viel." Daß Jelinek sich in ihrem Hörspiel mit der Gattung selbst bzw. mit der Trivialliteratur kritisch auseinandersetzt, kann wiederum als Bezugnahme auf die Ballade interpretiert werden. Denn eines ihrer Kennzeichen ist nach Laufhütte (1991. 626f) der starke Anteil

mitlaufender poetologischer Reflexionen. Viele AutorInnen hätten die Ballade genutzt, um den “ästhetischen Diskurs der jeweiligen Gegenwart oder Teile desselben problematisierend oder propagierend in die Poesie selbst hineinzuholen, das stets prekäre Verhältnis von Dichtung und Macht in ihren historisch unterschiedlichen Erscheinungsformen zu behandeln”.

Jelineks *Ballade* besteht aus nicht zusammenhängenden Episoden, in denen drei renommierte Paare des Trivialmythos aufeinandertreffen. Diese sind das Ehepaar Lindbergh inklusive namenlosem Kind, der Dirigent und die Ballerina, Tarzan und Jane plus Kind ohne Namen. Die Hauptfiguren sind die drei wichtigen Männer: Der Ozeanflieger Charles Lindbergh, der berühmte Dirigent und das Männlichkeitsidol Tarzan. Der Personenkreis um sie herum, besteht ‘natürlich’ aus ihren drei Frauen. Die Episoden werden immer wieder durch zwei Männerstimmen unterbrochen, die über ihren Teint reden (2ff) und “Frauengespräche” über Schönheit, zu vermeidende Blässe und Schminke führen. Sex (die Stimme) steht hier in hartem Kontrast zu gender (dem Text bzw. der Geschlechterrolle).<sup>55</sup> Die Hauptgeschichte, die um die drei Paare kreist, spiegelt sich in dieser winzigen Nebengeschichte wider. Diese Männer wie auch andere Teile des Personals bleiben namenlos. Auch hier orientiert sich Jelinek am Typenhaften der Kunstballade, wo weniger Menschen mit Namen auftreten, sondern die Figuren über ihre Funktion - z.B. ein Fischer, ein König, ein Vater mit dem Sohn - eingeführt werden.

Ganz im Stil des Helden der Gattungsvorlage Ballade definiert sich der waghalsige Eroberer Lindbergh zu Beginn des Hörspiels: Er spürt einen starken Drang, sich zu bewähren und zu bestätigen. An dieser Stelle soll noch einmal auf die Ballade Münchhausens hingewiesen werden, die nach Köpf (1976: 116) das Leben des Mannes “als einen erbarmungslosen Kampf darstellte, ein Bewähren, das auch tragisch enden kann, wenngleich im Heldentod die Behauptung solchen Lebens erst manifest werden konnte.” Lindbergh will als erster den Ozean überqueren, während seine besorgte Frau Anna ihn bittet, auf dem Boden zu bleiben (2): “Gott hat den Ozean nicht geschaffen, damit Du darin umkommst und mich sowie das Kind allein zurückläßt. Bleib hier, Charles! Noch ist es Zeit.” Der Mann infantilisiert nun die schwache, ängstliche Frau. Auch dies ist ein Merkmal der Trivialliteratur.

Nun erscheint das zweite Paar auf der Bildfläche, der Dirigent und die Ballerina. Der Mann schwärmt von sich und seiner Genialität, während die Ballerina sich als kleines Licht im Reich der Kunst bezeichnet und die Autorität ihres Gegenübers völlig akzeptiert. Beide legen die Fähigkeit zur künstlerischen Leistung als genuin männliche fest.

---

<sup>55</sup> Die Trennung von biologischem Geschlecht (sex) und sozialem (gender) dient in der Frauen- und Geschlechterforschung (z.B. Regina Becker-Schmidt. 1993) dazu, die Konstruiertheit von “Frau” und “Weiblichkeit” besser nachweisen zu können. In der deutschen Sprache gibt es diese Unterscheidung nicht. Anzumerken bleibt jedoch, daß neueste feministische Arbeiten (z.B. jene von Judith Butler) bemängeln, daß die sex/gender-Trennung trotz ihrer Intention, ‘Geschlecht’ zu denaturalisieren, die Disparatheit männlicher und weiblicher Körper fortschreibe, somit sex dem Bereich der Natur zuordne und sich der Theoretisierung des Wissens über den biologischen Körper entziehe. Die sex/gender-Unterscheidung ist zwar wichtig und sollte nicht zurückgenommen werden, setzt aber gleichzeitig biologistische Annahmen über genau zwei Geschlechter fort.

Dann tritt das dritte Paar auf: Tarzan definiert seine Gattin zunächst über ihre Rolle als Mutter und Hausfrau. Währenddessen schildert beider Kind eine ländliche Umgebung ganz im Stil des Trivialromans mit klaren Rollen für Männer und Frauen (8): „Auf dem Bauernhof. Vati fährt den schweren Mähdrescher. Mutti ist in der Küche und bespricht mit der Magd das Mittagessen.“ Den „ganz großen unbefriedigten Wunsch“, den Jane plötzlich spürt, will Tarzan, „der athletisch gebaute Mann“, mit einer „Mischung aus Mut, Kraft, Energie, Umsicht und Erfahrung“ nun aus ihr herauslocken. Dadurch daß die Personen nicht nur nach dem trivialen Klischee handeln, sondern sich auch noch selbst so beschreiben, wird das Schema der Trivialliteratur imitiert und gleichzeitig in hohem Maße persifliert. Einen Bezug auf triviale Vorlagen stellt auch die Infantilisierung der Frauenfiguren dar. Ein Beispiel dafür ist die schüchterne Jane, die nicht wagt, ihren Wunsch nach dem neuen Zitronenspülmittel zu äußern (9): „ich traue mich gar nicht, es zu sagen, Liebster. Sei nicht zu streng mit Deiner kleinen Frau!“ Genau dieses Spülmittel entpuppt sich als Lösung für Janes Unbefriedigtheit, soll es doch frisch und wild machen. Und gleich nach dem Kauf ist auch schon die Atmosphäre (9f) „wieder entspannt. In jeder Ehe kommen schließlich Perioden, wo Spannungen auftreten, aber die kluge und umsichtige Frau kann mit ein bißchen Diplomatie ihren Herrn und Meister sicherlich umstimmen.“ Nun schwenkt das Hörspiel zum nächsten Krisenherd, zur Familie Lindbergh. Weil der Flieger weiß, daß (10) „ein Mann sich bewähren muß, wo er geht oder steht“, bringt ihn keine der Bitten seiner Frau von seinem waghalsigen Vorhaben ab. Er ist der Held im Sinne der heldischen Ballade mit einem liebevollen Dummchen an seiner Seite (11): „Liebe, kleine Frau, ich vergesse Euch nicht. Immer wird Euer Bild vor meinen Augen stehn, wenn ich den Ozean überquere. Aber ich muß einfach queren, immer nur queren.“ Lindbergh weiß (17): „Morgen muß ich aufsteigen, muß mich bewähren. Jeder Mann muß das. (...) Wenn die Sonne hoch ist, bin auch ich hoch. (...) Wenn ein Mann sagt ich muß, dann muß er.“ Das hier präsentierte Männerbild und dessen Verbindung zur Naturgewalt Sonne enthält sowohl eine Anleihe aus der Trivialliteratur und ganz besonders aus der Ballade als auch aus der Sage (Ikarus). Seine Frau fordert Lindbergh auf, stolz auf ihn und sein Vorhaben zu sein. Sein Sohn soll daran denken, wie es ist, einen Helden zum Vater zu haben und gut auf die Mutter aufpassen. In der nächsten Episode wird der Streit ohne nennenswerte Fortschritte weitergeführt.

Auch der Dirigent schwärmt von seinem Genie und die Tänzerin von der Ehre, dieses tanzend interpretieren zu dürfen. Nachdem er die Einsamkeit seines Dirigentenpults hinter sich gelassen hat, trifft er im Regen auf die zarte, blonde, durchnäßte Gestalt der Ballerina. Wenn er darüber nachdenkt, wie man es nennt, wie er ist, weiß es die Ballerina sofort (4): „Man nennt es einsam, was Sie sind.“ Die Begegnung des starken, einsamen Mannes mit der vor Bewunderung vergehenden Frau erinnert stark an Heftchenromane und an die Konstellation aus Jelineks *wenn die sonne sinkt*, wenn der Dirigent in der *Ballade* meint (14f):

Wo müssen Sie denn hin, Sie Kleines, Unbedeutendes, Verlorenes und Winziges? (...) Schon habe ich Ihre kleine, zarte Gestalt aufgehoben, damit die Schuhchen nicht naß werden. Schon



habe ich die Gestalt in meine Dirigentenarme genommen und über die Pfützen hinweg zu meinem Wagen getragen, dort setze ich sie behutsam ab.

Auch hier handelt die Figur nicht einfach oder denkt still über ihr Tun nach, sondern kommentiert es darüber hinaus selbst. Die Romantik, die sich an solchen Stellen in der trivialen Vorlage einstellt, macht Jelinek dadurch zunichte. Die Personen nehmen die Rolle des Erzählers ein und sind sich sowohl der Wirkung ihres Auftretens auf die anderen Figuren als des trivialen Rezeptionsprozesses bewußt.

In der Wohnung der Ballerina angekommen, bewegt sich das Paar wie in der trivialen Vorlage in einer Welt, in der alles entweder blau oder rosa eingefärbt ist, in der die Geschlechterrollen zementiert sind. Jelinek übernimmt nicht nur diese Strukturen, sondern läßt sie die Figuren auch noch bestätigend kommentieren. (18): "B: Wollen Sie einen Whisky pur, das heißt ohne Wasser und Eis, einen richtigen Männerdrink aus dieser kostbaren Kristallflasche?" Alles wird überbordend attribuiert und erklärt, um die erwünschten romantischen Assoziationen mit Gewalt zu hervorzurufen. Daß das Publikum der Vorlage zu einer bestimmten Rezeption gezwungen wird, übertreibt und parodiert die Autorin.

Das Männerbild des Dirigenten ist dem Lindberghs und damit dem in der Ballade vorherrschenden sehr ähnlich. Nur will sich der Dirigent die Welt nicht über die Technik, sondern (19) "mit Musik Untertan" machen. Er nennt es "ein Gefühl der bestandenen Bewährung". Bei der Gestaltung beider Männer orientiert sich die Autorin an der sogenannten numinosen Ballade und Schicksalsballade. Diese behandelt nach Weißert (1980. 21f) die "Begegnung des Menschen mit übermenschlichen Wesen und Mächten, die in sein Schicksal eingreifen." Es wirken dort für den Menschen unverständliche Kräfte, die in der Ballade Jelineks als Rufe nach Kunst und Abenteuer, welche die Männer ständig hören, parodiert werden.

Zu dieser Balladenkategorie gehören nach Weißert. (1980. 31) auch die Hybrisballaden, "in denen die Herausforderung einer oberen Macht die entsprechende Bestrafung nach sich zieht." Und bestraft werden die Männer auch in Jelineks Hörspiel, denn nun tauschen sie mit den Frauen die Stimmen, und alles verändert sich. Die Nemesis liegt in diesem Stimmentausch, der die Männer auf den Boden zurückholt. Was Hinck (1972. 16) als für die nordische Ballade typische "auffahrende, unbesonnene, aggressive, kämpferische Haltung zum Schicksal, zur Welt, zum menschlichen Gegenüber" feststellt, wird nun bei Jelinek mehr und mehr zur Haltung der 'vermännlichten' Frauen. "Die Unversöhnlichkeit der Gegensätze und die heroische Unbedingtheit trägt in sich den Keim zum 'tragischen' Ende", meint Hinck weiter. Auch dieses gibt es in Jelineks Ballade, aber eben doch wieder ganz anders als in der Vorlage.

Mit weiblicher Stimme weist nun der Dirigent die Ballerina darauf hin, welche fatale Auswirkungen ein Berufsleben auf ihre Weiblichkeit haben könnte. Doch langsam beginnt die Ballerina, die mit der Stimme des Dirigenten spricht, zu rebellieren. Sie bezeichnet seinen Vorschlag für den Titel des Werkes als (23) "billig" und beginnt, ihren "harten männlichen Zug" - also den Verlust ihrer Weiblichkeit - zu spüren. Auch dem Mann geraten die banalen Formulierungen durcheinander. Er schwärmt mit Frauenstimme von seinem neuen Ballett Schwanensee, das er anfangs (23) "Leidenschaft im Teich" nennen wollte, doch die Ballerina hat nun nicht nur seine Stimme, sondern plötzlich auch Zweifel an seinem Talent. Der

Dirigent weist sie mit ihrer Stimme allerdings auf ihre weibliche Pflicht hin, an ihn zu glauben. Bei diesem ersten Dialog mit vertauschten Stimmen imitieren die Personen zwar weiter die Vorlage, in der der Mann sich bewährt und die Frau weinend zurückbleibt. Doch langsam geraten die Rollen ins Wanken (24f):

B: Manchmal glaube ich, es wird nie geschrieben werden dieses Ballett. Wird es uns trennen?  
 D: Oft trennt das erbarmungslose Berufsleben Mann und Frau. Der Alltag tut sein übriges. Ich küsse Ihre Hand, Madame. (...)  
 B: Du bist ein Mann. Schwanensee ruft Dich. Nie zurückblicken, immer vorwärts! (...)  
 D: In mir ist ein Drang, dieses moderne Ballett zu komponieren, ich kann nichts dafür, es drängt und drängt.

In der nun folgenden Episode im Hause von Tarzan leidet Jane an ihrem Pulli, der (26) "kratzig und rauh" ist. Tarzans Rede bleibt der Vorlage treu, wenn er meint: "Ich, der athletisch gebaute Mann, sehe keinen kratzigen Pulli, ich sehe nur Deinen sportlichen Körper darunter. Mit ganz neuen Augen." Aber Jane hat schon wieder ein neues Bedürfnis, das sich als sexuelles herausstellt. Die Tatsache, daß sie dessen Befriedigung einfordert, löst bei Tarzan starke Zweifel an der Weiblichkeit seiner Frau aus. Nun tauscht auch dieses Paar die Stimmen. Jane hält mit Tarzans Stimme am Bedürfnis fest und bemerkt den Verlust ihrer Weiblichkeit. Der Dialog mit vertauschten Stimmen wird unterbrochen vom Kind, das wieder die kitschige Idylle des Bauernhofes heraufbeschwört, in der Mutter und Tochter mit Liebe Socken stopfen und die Brüder wild auf Bäumen klettern. Diese, der trivialen Vorlage entnommene, entsprechend den gender-Rollen aufgeteilte Welt steht in hartem Kontrast zur Rede des Paares mit vertauschten Stimmen und verschobenen Geschlechterrollen. Parodiert wird hier weniger die Ballade als die Struktur der Werbung, bzw. deren Szenario, nämlich die Idylle mit traurem Paar.

Mit den noch 'richtigen' Stimmen tritt nun wieder das Ehepaar Lindbergh auf. Anna gibt zu, am Flugzeug eine Schraube entfernt zu haben, um den Gatten am Boden zu halten. Er sieht es seinem kleinen (29) "Dummchen" zunächst nach und will sie sanft zur Rückgabe bewegen. Doch nun tauscht auch dieses Paar die Stimmen und im gleichen Moment auch tendenziell die Rollen. "Männliche Härte und Entschlossenheit" (29) zeichnen nun Annas Gesicht, was der Gatte mit ihrer Stimme sprechend entsetzt zur Kenntnis nimmt. Mit dieser Härte will sie ihn zunächst von seinem Vorhaben abhalten und stimmt ihn schnell um. Daraufhin begreift Anna allerdings, daß ihr Mann gar kein Mann mehr sein kann, wenn er mit seiner Rolle bricht und fordert ihn auf, nun doch zu fliegen. Sie ist es nun, die mit seiner Stimme das Männerbild der Ballade hochhält (30f): "Dein tapferes Flugzeug wird Dir Frau und Kind zugleich sein. (...) Morgen beginnt Dein Kampf mit den Elementen, welcher Dich zu einem berühmten Mann machen wird. (...) Du mußt! Ein Wort wie für einen Mann gemacht." Nun wirft nicht mehr nur der Mann der Gattin mangelnde Weiblichkeit vor, auch die Frau kritisiert an ihm die Absenz von männlicher Abenteuerlust. Die Stimmen sind getauscht, und die Rollen beginnen sich ein aufzulösen, doch die mit 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit' verbundenen Eigenschaften bleiben unverrückbar. Wieder tritt der Widerspruch Privatleben contra Eroberungsdrang hervor: Lindbergh sieht nun (29) "das

Glück der Welt doch in einem harmonischen Familienleben“, seine Frau aber im Besitz eines männlichen und damit wagemutigen Mannes. Hatte sie vorher behauptet, eine Schraube am Flugzug entfernt zu haben, um ihn am Boden zu halten, so streitet sie dies nun ab: Sie wollte ihn nur prüfen. Ebenso wie früher seine Abenteuerlust begründet Lindbergh seine Abkehr davon mit Rufen und Lockungen im Stil der Ballade (32): “Aber mein Kind ruft nach mir. Ich glaube, ich muß diesem Ruf folge leisten.” Der Dialog des mit vertauschten Stimmen sprechenden Paares nimmt das bekannte Thema des Helden, den es zum Aufbruch drängt, auf und parodiert es. Er ist die umgekehrte Wiederholung des ersten Dialogs, dessen Absurdität hier besonders gut hervortritt. Solche Wiederholungsstrukturen sind methodische Bezüge auf die Ballade, nur machen sie das Hörspiel nicht wie die Vorlage eindringlicher, sondern ironischer.

Wie in der Ballade lauscht auch der Dirigent, ob nicht sein Ballett schon wieder ruft. Er hat in der nächsten Episode soeben die erste Nacht mit der Ballerina verbracht, auf die er ‘typisch weiblich’ reagiert: Es sei seine beste Liebesnacht gewesen, so daß er gar nicht an seine Künstlerarbeit zurückkehren wolle. Seine Liebesbeteuerungen orientieren sich am aus der Trivalliteratur bekannten Muster eines Erweckungserlebnisses, das in der Vorlage die Frau durch den Mann erfährt. Die Ballerina jedoch empfand die Nacht als mittelmäßig, mahnt ihn, wieder an seine Arbeit zurückzukehren, meldet nochmals Zweifel an seinem Talent an und verkündet, daß sie mit einem unheilbar kranken Arzt verheiratet sei. Auch hier reagiert der Dirigent mit vertauschter Stimme ganz mit trivialem Pathos, weiß aber dann, er (34) “muß verzichten, als Mann, Dirigent und Komponist.” Das Paar hat nun nicht nur die Stimmen vertauscht, auch der Stellenwert von Beruf und Privatleben verändert sich stark, obwohl die Floskeln gleich bleiben.

Dann schwenkt die Handlung wieder hin zum Paar Tarzan/Jane. Beide spielen mit vertauschten Stimmen und aus den Fugen geratenen Rollen eine Szene aus der Waschmittelwerbung nach: Tarzan war liebenswert ungeschickt und hat das schöne weiße Tischtuch bekleckert. Doch plötzlich wird er von Jane nicht mehr wegen dieser süßen Tapsigkeit geliebt, er geht ihr auf die Nerven. Tarzan wäscht mit dem neuen Mittel so sauber wie er nur kann, doch Jane kippt absichtlich nochmals Kaffee über das Tuch. Jetzt muß Tarzan (38) “der athletisch gebaute Mann, nochmal waschen gehen”. Aber er tut “es ja gern und freudig” für seine gar nicht mehr süße Jane.

Nun spricht das KünstlerInnenpaar weiter mit vertauschten Stimmen. Die Mythen kommen immer mehr aus dem Munde der Ballerina mit der Stimme des Dirigenten. Schon fühlt sie ganz im Stil der numinosen Ballade (39) “etwas Undefinierbares” aus sich strömen, wenn sie künstlerisch wirkt. Sie spricht dem Dirigenten kompositorische Begabung ab und bringt ihn zum Schweigen.

Die aneinandergefügte Dialoge der verschiedenen Personengruppen wechseln nun immer schneller: Jane beklagt sich weiter über mangelnde sexuelle Erfüllung, und Tarzan versucht ihr auszuweichen. Er beruft sich auf die (43) “kleinen Schwächen” der Männer und fleht nach Liebesbekundungen, die ihm rüde verweigert werden. Beim KünstlerInnenpaar hat sich die Lage ebenfalls zugespitzt: Die Ballerina glaubt

nicht mehr daran, daß aus Schwanensee je etwas wird. Auch das Ehepaar Lindbergh streitet noch immer, wobei nun der Mann im Stil des *Erkönig* argumentiert: Er führt die bittenden und fragenden Augen des Kindes an, um bleiben zu dürfen (42). Doch seine Gattin weiß, eine Frau kann (42) “nur auf einen Mann stolz sein, der ein Versprechen, das er sich selbst gegeben hat, nicht bricht.” Ihre Argumentation, die sie mit seiner Stimme vorträgt, bleibt im Rahmen des balladesken Männerbildes, das Pflicht und Ruhm vor das private Glück stellt. Doch nun gibt ihr Gatte vor, eine Schraube entfernt zu haben, um den Aufstieg aufzuschieben. Die Szene vor dem Stimmentausch wiederholt sich mit vertauschten Stimmen und Rollen. Stimme und Gesagtes bleibt gleich, doch die Figur hat gewechselt: Lindbergh gesteht, die Schraube doch nicht abgeschraubt zu haben und bittet sowohl um Verzeihung als auch um die Erlaubnis, nicht fliegen zu müssen. Beider Kind ist stets auf der Seite der Männlichkeit: Anfangs soll sich der Vater nicht von der Mutter halten lassen, später jedoch gegen seinen Willen fliegen, damit der Sohn endlich die Mutter beschützen darf.

Kurz vor Ende des Hörspiels tauschen die handelnden Personen nochmals ihre Stimmen, so daß nun bis zum Schluß die Frau wieder von einer Frau und der Mann wieder von einem Mann gesprochen wird. Doch nichts ist mehr wie zu Beginn. Jane fordert die Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse vehementer denn je, aber Tarzan hört nur seine Bastelstube rufen. Stimme und Figur passen wieder zusammen, doch die Figur paßt nicht mehr in ihre Rolle. Genauso ergeht es dem KünstlerInnenpaar, das inzwischen wieder mit ‘richtigen’ Stimmen spricht. “Schwachsinn” (51) ist alles, was der Ballerina noch zu Künstler und Werk einfällt. Und Charles Lindbergh endet als heulendes Elend. Stotternd versteckt er eine vom Flugzeug entfernte Schraube hinter dem Rücken, woraufhin er von seiner Gattin wie ein kleiner Junge ausgeschimpft wird. Seine letzten Worte spricht er verzweifelt und haltlos schluchzend (53). Dieses Ende wirkt besonders absurd, wenn wir es mit der Ballade vergleichen, wie sie Scholz 1942 (596) ganz im Stile seiner Zeit definiert. Er findet dort “Menschen, die ihr Los kraftvoll tragen” und meint damit natürlich Männer. Diese erkennen “das hereinbrechende rächende Geschick, dem auch der reine heldenhafte Mann kämpfend erliegen kann, wenn finstere Gewalten es über ihn beschließen”, an. Das hereinbrechende Geschick sind bei Jelinek die Frauen, und die finsternen Gewalten, die hier wirken (nämlich die stereotypen Geschlechterrollen und ihre unbedingte Festschreibung), hatten die Männer selbst heraufbeschworen. Jelinek macht sich, was über den Vergleich deutlich wird, über das Männer- und Frauenbild der Vorlage lustig, das dem der Werbung und dem alltäglichen durchaus ähnlich ist.

Am Ende meldet sich wieder das eitle Männerpaar zu Wort, um sich direkt an das Hörspielpublikum zu wenden. Es fragt nach neuerdings bemerkten körperlichen Veränderungen. Diese seien (53) “völlig natürlichen Ursprungs und beeinflussen Ihren Organismus nur insofern, als sie über Sieg oder Niederlage Ihrer Person entscheiden.” Die mehrfache Wiederholung und langsame Ausblendung dieser Fragen und Antworten bildet den mehrdeutigen und provokativen Schluß des Hörspiels.

Die Beziehung zur Vorlage kann so zusammengefaßt werden: Die *für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* orientiert sich erstens an allgemeinen Strukturen der Trivialliteratur, was das Geschlechterverhältnis und die Phrasen über Liebe betrifft. Speziell von der Ballade ist der Heroismus der Männer übernommen, sowie ihr Schicksalsbegriff, auf dessen Basis sie die Luft, Natur und Kunst rufen hören. Die männlichen Figuren in der Ballade sehen ihre Handlungen nicht in Verbindung zum gesellschaftlichen Kontext, sondern als Folge nicht genau bestimmbarer, schicksalsumwobener Triebe. In diesem Sinne meint Lindbergh einen (1) "Drang" in sich zu spüren, der ihn zum Flug über den Ozean treibt. Entsprechend gibt der Dirigent vor, das Genie in sich zu spüren, und doch ist seine Tätigkeit vor allem harte Arbeit am Schreibtisch und seine Motivation Ruhm. Die Männer hören die Rufe von Kunst und Abenteuer, dann aber nach dem Stimmentausch plötzlich den Ruf des Privaten. So muß nichts begründet werden. Jetzt vertreten mehr und mehr die mit männlicher Stimme sprechenden Frauen die Mythen vom Genie, von Mannespflicht und Schicksal. Der Bezug zur Vorlage wird so einerseits schwächer, da beide Geschlechter immer mehr aus ihren vordefinierten Rollen fallen, doch an dem, was typisch weiblich bzw. typisch männlich ist, halten andererseits alle fest.

Dieses Hörspiel wurde später für die Bühne bearbeitet.<sup>56</sup> Im Juli 1987 erlebte Jelineks Ballade auf der Studiobühne Köln ihre szenische Uraufführung. Skoruppa (1987) bemerkt richtig in einer Theaterkritik zur Inszenierung, daß das "Lied vom Geschlechterwahn" auch nach der Umkehrung noch schief klinge. Nichts habe sich verändert nach dem Tausch der Positionen. Aus diesem parodistischen "Rollenkampf" gehe kein Sieger hervor. Deswegen kann auch Serkes (1979. 296) Interpretation des Hörspiels den Text nicht ganz erfassen. Nach ihm zeige es, "wie die Klischees der Männerwelt mit denen der Frauenwelt harmonieren. In den drei Fällen erkaltet die Liebe der Frauen, weil die Männer den Erwartungen, die in ihre Rolle gesetzt wurden, nicht erfüllen".

Der Stimmentausch und seine Folgen kann auch als Angriff auf den alten Mythos 'Anatomie ist Schicksal' verstanden werden, gegen den die zweite Frauenbewegung kämpfte und kämpft. Denn die Anatomie wird mit dem Stimmentausch verschoben. Doch das für Frauen und Männer als typisch erachtete Schicksal verschiebt sich damit nicht: Die Sphäre der Frau bleibt die private, welche sie allerdings in 'unweiblicher' Art verteidigt, und die des Mannes der öffentliche Bereich, wenn er auch aus diesem fliehen will. Wenn sich mit der Anatomie das Schicksal nicht groß verändert, geht gender (die Geschlechterrolle) sex (dem biologischen Geschlecht) voraus. Das Hörspiel kann so auch als Angriff auf Theorien angesehen werden, die eine angebliche Inferiorität der Frau aus deren Biologie ableiten.

---

<sup>56</sup> Das Hörspiel wurde außerdem zur Minioper *Körperliche Veränderungen* aus der Hand des Duos Jelinek/Neuwirth (Musik) umgearbeitet, die 1991 anlässlich der Wiener Festwochen aufgeführt wurde. In den Kritiken dieser Mini-Oper findet entweder der Basistext (das Hörspiel) gar keine Erwähnung (z.B. Rosenthaler. 1991), oder sein Titel wird falsch zitiert (z.B. Rögl. 1991 u. Weinzierl. 1991).

### 2.2.4.6 Die Science-Fiction: *Die Bienenkönige*

*Die Bienenkönige* wurde vom Süddeutschen Rundfunk und von RIAS Berlin unter der Regie von Hartmut Kirste produziert. Für die Musik war Gottfried Hüngsberg verantwortlich. Am 23. März 1976 wurde dieses über 83 Minuten lange Hörspiel erstmals gesendet, und am 28. Januar 1990 band der SDR es in seine Jelinek-Retrospektive ein. Im SDR-Programm ist es im Untertitel explizit als Science-Fiction-Hörspiel markiert.

Die Science-Fiktion-Literatur wird von den einen als Nachfolgerin und zeitgenössische Form des Staatsromans verstanden, von anderen als naturwissenschaftliche Utopie sowie literarisches Pendant der Futurologie, das durch die Wissenschaft noch unlösbare Fragen unter Bezugnahme auf eben diese beantwortet. (Nagl. 1981. 20ff) Am ersten Ansatz orientiert sich Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1), wo sie sich zu ihrer Leidenschaft für Kriminal- und Science-Fiction-Geschichten bekennt: Das Interessante am Krimi sei, wie an einem einzelnen Fall die Gewalttätigkeit der Gesellschaft, welche sonst von Staat, Schule und Gesellschaft niedergehalten werde, offen ausbreche. Über den Vergleich zum Krimi erklärt sie ihre Intention für die Wahl der Gattung Science-Fiction:

Was sich in der Kriminalgeschichte in einem einzigen Fall exemplarisch entlädt, das läßt sich in der Science-fiktion-Literatur bis in die letzte Konsequenz hinein durchspielen, vor allem in jener Zukunfts-Literatur, die nicht einfach mit Hilfe phantasievoller Technologie-Spielereien letztlich doch nur die alten abgeschmackten Themen transportiert (...), sondern in der Social Fiction-Literatur, die sich mit Gesellschaftsmodellen beschäftigt und diese exemplarisch ausprobiert (...); vorgeführt werden die gesellschaftlichen Entwicklungen, ins Extreme vorangetrieben und uns Heutigen als Zerrspiegel vorgehalten, in dem wir uns und die Folgen unserer verantwortungslosen Handlungen zu erkennen vermögen.

Der Bezug zur Vorlage ist so in diesem Hörspiel erstmals auch ein positiver: Einerseits sieht sich die Autorin in der Tradition von Orwell und H.G. Wells, für die ebenfalls die futuristischen Fortbewegungsmittel und Technologien letztendlich nur Accessoires waren. Von der Anlage her bietet die Science-Fiction sehr gute Möglichkeiten Kontrastwelten zu schaffen und sowohl positive als auch negative Utopien in Fiktion umzusetzen. Elfriede Jelinek nutzt dies, um sich in ihrem groß angelegten Science-Fiction-Stück mit den Rollen der Geschlechter in der Gegenwart auseinanderzusetzen, indem sie heutige Tendenzen in pessimistischer Weise in eine Gesellschaft der Zukunft hinein verlängert.

Andererseits verwertet sie Strukturen der trivialen Gattungsvorlage, die sie parodiert. Um dies im Detail nachzuweisen, sollen diese kurz dargestellt werden. Das Genre weist eine ganze Reihe von Kunstgriffen, Handlungselementen, Figuren und Themen auf, die von Geschichte zu Geschichte wenig variieren. Wenige Stereotypen und Grundmuster bilden die Basis der meisten SF-Storys in Form des Films, des Romanhefts, des Buches, des Comics und des Radiohörspiels. SF-Hörspiele wurden bereits in den ersten Jahren der Rundfunkgeschichte gesendet und nahmen damals relativ viel Raum ein. (Nagl. 1981. 117)

Conrad Schuhler (1970. 588) versucht, den ideologischen Gehalt der *Perry Rhodan* Serie herauszuarbeiten und kommt zu folgendem Ergebnis:

Eingepackt in die technisch-utopische Verkleidung bekräftigt die Perry-Rhodan-Serie vor allem drei Merkmale bzw. Tendenzen des Spätkapitalismus: die autoritäre Struktur des politischen Systems; den militärisch aggressiven Imperialismus; technischen Sachverstand als angeblichen Nachweis der Herrschaftsberechtigung und technisch vorgegebene Sachzwänge als angeblich notwendige Entwicklungslinien der Gesellschaft.

Aus der Schaffung neuen Lebensraums und der Bekämpfung feindlicher bzw. minderwertiger Wesen im All hört Schuhler eindeutig faschistische Töne heraus. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Neumann (1976. 102) angesichts des Nebeneinanders von autokratischer Herrschaft im Inneren und imperialistischer Außenpolitik. Auf einer emotionalen Ebene würden politische Signale ausgegeben: Die Furcht vor einer anderen Welt werde stimuliert und dem Gefühl des Chaos mit einer Bilderwelt voller Warnsignale begegnet. Autorität werde nie in Frage gestellt. Denn alles, was stabilen Systemen zuwiderläuft,

wird in der Science-fiction zu einer Schreckensvision. (...) Alle negativen Gesellschaftsutopien der Science-fiction handeln von Gesellschaften, die sich nicht mehr expansiv nach außen richten, sondern an sich selbst ersticken; selbst in den kritischeren Beispielen des Genres steckt so ein Stück kolonialem Weltverständnis. (Seeßlen. 1980. 50f).

Gleichzeitig ist in dieser Serie gesellschaftlicher Fortschritt direkt an technischen gebunden. Wenn nun die Rede von dieser ewigen, auf Technologie basierenden Gesellschaft ist, so kann wohl kaum mehr von einem utopisch-aufklärerischen Ansatz des Großteils der Science-Fiction-Produkte gesprochen werden. Vielmehr wird das Denken über mögliche, utopische, strukturell gerechte Gesellschaften nochmals eingeengt, da unter Fortschritt immer nur ein Mehr an Technologie verstanden wird.

Auf Technik als einziges und unhinterfragtes Mittel zum Fortschritt setzen auch die Wissenschaftler in *Die Bienenkönige*. Ein Verfahren ermöglicht es im Hörspiel (3), "die Erdbevölkerung nachhaltig in den Griff zu bekommen." Das Hörspiel, das noch vor Tschernobyl und dem ersten Retortenbaby entstand, thematisiert den unkritischen Glauben an die Wissenschaft, wie er in Diskussionen um Energiepolitik und Bioethik oft wiederzufinden ist. Es zeigt eine 'perfekte' Welt bestehend aus den Herren, den männlichen Sklaven, den gebärunfähigen, aber ansonsten zur sexuellen Befriedigung der Herren nützlichen Heti-Frauen und den Gebärmaschinen in der Kaste der Mutas. Levin (1991. 85) lobt dieses Hörspiel wegen der Thematisierung der Gentechnologie im Kontext von Macht und geheimen Absprachen unter Männern als Beispiel für beste politische, aktivistische und engagierte Literatur. Auch real habe die Möglichkeit der Nutzung hirntoter Frauen als Incubatoren für befruchtete Eier und als Speicher für Organspenden feministischen Protest gegen die Enteignung des weiblichen Körpers und seine Zerlegung in Rohmaterial hervorgerufen. In einer phallokratischen Welt habe die Genmanipulation als Beispiel patriarchaler Kontrolle über die weibliche Fruchtbarkeit zur Entmachtung von Frauen beigetragen, was in *Die Bienenkönige* 1976 schon sehr früh behandelt werde. Das Hörspiel entzaubert

die angeblich humanitären Motive des herrschenden Diskurses, die gerade im 21. Jahrhundert, in der Diskussion um Pränatal- und Präimplantationsdiagnostik aktueller denn je sind. Das Ziel der Wissenschaftler auf Terrana zwei, dem Schauplatz des Hörspiels, ist die Schreckensvision, vor der GegnerInnen der Gentechnologie warnen (19):

Wenn wir die geeigneten Biologen und Gentechniker hätten, sowie die geeigneten Stationen dafür, könnten wir natürlich die Erbmasse genetisch beeinflussen. Wir könnten Söhne und Töchter programmieren und ihre Eigenschaften dazu. (...) Wir könnten eine Auslesegesellschaft züchten!

Im Hörspiel regiert eine kleine Gruppe von Wissenschaftlern die Welt, indem sie die globale Energieversorgung zentral steuert. Die Welt ist auf sie und ihre 'perfekte' Technologie angewiesen. Deren Beschreibung zu Beginn des Hörspiels (2) kann als Anspielung auf die Diskussion um die Atomenergie aufgefaßt werden. Das Restrisiko konnten die Wissenschaftler im Hörspiel nie ganz ausschalten, dennoch wurde die Energie nach dem Miller-Effekt erzeugt. Doch es kommt zum nuklearen Gau, den nur eine kleine Gruppe von Forschern mit ihren Frauen überlebt, die in der unterirdischen Forschungsstation geschützt waren. Die Männer waren in den sichereren, tieferen Bereichen, was von der räumlichen Basisordnung her die Hierarchie zeigt und die Vorstellung vom Eingang in die Hölle parodiert. (Levin. 1991. 93) Von den Kindern sterben alle. Nur diejenigen, die in der 200-geschossigen unterirdischen Anlage am weitesten unten (aber noch immer über der Computeranlage) waren, überleben. Die Struktur, die vorher im Großen herrschte, führen die sich als Bienenkönige begreifenden Männer und Forscher nach der Katastrophe im Kleinen weiter. Sie teilen die wenigen überlebenden Frauen zunächst in zwei Gruppen ein: Die Hetis, die ihre Gebärfähigkeit verloren haben, sollen die Männer psychisch und sexuell reproduzieren. Sie werden als (17) "Geschlechtswesen für die 250 Männer der Kolonie nach einem Stundenplan verwendet". Die gebärfähigen Mutas haben dagegen die Aufgabe, Kinder zur Welt zu bringen. Währenddessen liegen sie mit Sedativa ruhig gestellt in ihren Bienenwaben.<sup>57</sup> Sie können aber anscheinend die Kinder nicht länger als zwei Monate austragen, welche sofort in Brutkästen - in künstliche Gebärmütter für extreme Frühgeburten - wandern. Diese Kinder sind allerdings zum Entsetzen der Herrscher ausnahmslos männlich. Die Forscher, deren Lebensdauer sich (wie auch die der Frauen) durch Zellveränderungen um das etwa Fünffache erhöht hat, versklaven nun nicht nur die Frauen. Auch ihre Söhne werden einer strengen Auslese unterworfen, da sie im Überfluß produziert werden. Nur das Mittelmaß darf als Sklaven überleben, um die Macht der Könige nicht zu gefährden. Getötet und als Organspender verwertet werden die zu intelligenten, die gefährlich werden könnten und die zu dummen, die den Aufschwung hemmen könnten. Söhne, die heranwachsen, um selber Könige zu

<sup>57</sup> Vgl. dazu Benno Hundekoffer in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 6) zu Carmilla, die ihr sechstes Kind zur Welt bringt: "Was für ein Glück du hast, ist doch dein Leben ein einziger ungestörter Schlaf." Vgl. auch Emily im *Vampir-Hörspiel* zur Gemeinschaft der Frauen (28f): "Wir Insektengesellschaft! Man sieht uns: gewagt entblößt. Wir sind dumm in der Familie. Was für ein zusätzlicher Genuß für sie! Am liebsten wären sie unsere Ammen. Hüter unserer Geheimnisse."



werden, sind der Alptraum der Bienenkönige. Die quasi unsterblichen Väter haben Angst vor ihnen, die sie ja letztendlich in Zusammenarbeit mit der Hetis auch stürzen. Der Sprecher formuliert das Problem, das sich nach der ersten Freude über ihre Unsterblichkeit für die Väter ergab (28f):

Was tut eine Königsgesellschaft, die alles Technologische macht und alles Wissen, sowie dazu noch die Beinahe-Unsterblichkeit besitzt, (...) mit mehreren Generationen von heranwachsenden Söhnen, (...) die ihnen irgendwann einmal die Herrschaft streitig machen könnten? (...) Was tut eine Königsgesellschaft, um sich perfekt funktionsfähig und leistungsaktiv zu erhalten und doch dabei keine jüngere Konkurrenz zu bekommen? Das war die Frage.

Doch die Tochtergeburt wird immer dringender - zum Zweck der Fortpflanzung und auch zum Genuß der Könige. Inzest ist aufgrund der Vergesellschaftung des weiblichen Geschlechts kein Tabu mehr: Die Männer sind nicht länger am Fortleben ihres individuellen Blutes bzw. Namens interessiert, sondern nur der Elite verpflichtet, der sie selbst angehören.

Die erste Tochter wird von einer Frau geboren, bei der die Sedativa versehentlich zu schwach dosiert waren. Die Situation ändert sich durch diese Geburt völlig. Bei allen Mutas werden nun die Sedativa abgesetzt, um weitere Töchter zu erhalten. Endlich hatten nun die Könige das Hauptproblem Tochtergeburt gelöst. Die Beruhigungsmitteldosis für die Hetis war aufgrund ihrer Funktion im Staat schon immer niedriger angesetzt. Außerdem hatte diese Kaste mit der fünffachen Lebensdauer auch die Denkfähigkeit erlangt und heimlich begonnen, den Verstand zu gebrauchen. Aufgrund der neuen Umstände tauschen sich die Hetis nun aus und analysieren ihre Lage. Ihre Situation vor der Katastrophe erscheint ihnen genauso wenig erstrebenswert wie die im Bienenstaat. Sie wissen auch, daß ihre Existenz nun massiv bedroht ist, da die neuen Töchter ihre Rolle einnehmen könnten. Die Hetis unterrichten die Söhne und überzeugen sie von ihrem Plan, sich zu verbünden. Gemeinsam töten sie die Könige, die sich anlässlich der Tochtergeburt in den Geburtswaben aufhalten, zusammen mit den Mutas, die auch ohne Sedativa mit den Köpfen der Männer denken und stets zu diesen halten werden. Dort werden sie eingeschmolzen. Es überleben die männlichen Sklaven, die Hetis und die Kinder beiderlei Geschlechts. Man wagt gemeinsam den Aufstieg an die Oberfläche.

Die in *Die Bienenkönige* vorgeführte Utopie ist zunächst eine negative. In Jelineks Gesellschaftsvision gibt es eine glasklare Grenze zwischen Herren und Mägden bzw. Sklaven. Die Autorin treibt die patriarchalen und auf Ausbeutung von Schwächeren ausgerichteten Tendenzen von heute bis in ihre letzte Konsequenz. Die weibliche Population ist eingeteilt in Gebärmaschinen, die Mutas, und in Hetären, die Hetis. Eine Clique von Machthabern will in einer völlig durchorganisierten Welt Leben nach ihren Vorstellungen züchten. Auf diese Weise zeichnet Jelinek ein sehr genau durchdachtes Gesellschaftsmodell. Diese Struktur birgt zunächst den positiven Bezug zur Vorlage, wie eingangs dargestellt. Doch gleichzeitig setzt das Hörspiel sich gegen eine Zukunftsliteratur ab, die wissenschaftlichen und technischen Fortschritt mit gesellschaftlichem gleichsetzt. Die Möglichkeiten der Wissenschaft sind in *Die Bienenkönige* Mittel zur Erhaltung einer grausamen Elite. Die Erhaltung der eigenen Art - ein Motiv,

das in der Vorlage oft die Handlung in Gang bringt - wird im Hörspiel zur Züchtung einer nach eugenischen Kriterien selektierten Gesellschaft.

Dennoch scheint in diesem Hörspiel am Ende die Möglichkeit einer Veränderung zum Besseren auf: Hetis und Sklaven verbünden sich aufgrund ihrer Unterdrückung. Dies ist besonders hervorzuheben, da es solch ein positives utopisches Moment, das nur noch vom Schluß des *Kasperl*-Hörspiels übertroffen wird, weder in Jelineks dramatischem noch epischem Werk gibt. Das Hörspiel zeigt die Möglichkeit solidarischen Handelns von Menschen, die aus unterschiedlichen Gründen vom gleichen, scheinbar unüberwindbaren System unterdrückt werden, und die sich gemeinsam gegen dieses wenden. Die Hetären sind die Anstifterinnen zur Revolte. Für die Autorin symbolisiert diese Kaste den Zusammenschluß von "selbstbestimmten Frauen, die von ihrem Biologismus befreit sind (...) und die Revolution gegen die Väter schaffen." (Int. Vansant. 1985. 7)

#### **2.2.2.7 Der Heimatroman und das Glückwunschkonzert:**

##### ***Portrait einer verfilmten Landschaft und Die Jubilarin***

Der Bezug zur Filmvorlage beider Hörspiel wurde bereits unter 2.1 dargestellt. Nun sollen die Texte mit den Gattungsmustern Heimatroman und Glückwunschkonzert, an denen sie sich orientieren, verglichen werden. Aus dem Film ging zunächst *Portrait einer verfilmten Landschaft* hervor, das später zum Kurzhörspiel *Die Jubilarin* umgearbeitet wurde, welches aus jenen Passagen des Vorläufers besteht, in denen Josefa vom Sprecher interviewt wird.<sup>58</sup> Das Personal des Kurzhörspiels beschränkt sich auf diese beiden Figuren, und seinen Rahmen bildet eine Radiosendung anlässlich des 85. Geburtstags von Josefa. Es ergeben sich leichte Veränderungen aus den Bezügen zur trivialen Vorlage der volkstümlichen Radiosendungen bzw. des Glückwunschkonzerts, die der Sprecher von *Die Jubilarin* gleich zu Beginn festlegt, (2):

guten Tag, meine Damen und Herren. Heute sind wir zu Gast bei einer ganz besonderen Jubilarin, Sie werden vielleicht schon erraten haben, wen wir meinen, richtig, es ist eine der ältesten Bewohnerinnen von Ramshofen (...). Liebe Frau Tetschner; erst einmal die herzlichsten Glückwünsche zu ihrem Wiegenfeste!

Dem Rahmen angepaßt und ganz im Sinne der trivialen Vorlage beschreibt der Sprecher auch in *Die Jubilarin* (8) das Foto von Josefes Jugendfreund. Er ist auf dem Foto sehr jung, da er schon im ersten Weltkrieg gefallen ist: "Auf dem Foto sehe ich, - meine Damen und Herren, Sie können es ja leider nicht sehen, - einen hübschen jungen Menschen mit frischen, angenehmen Gesichtszügen, denen man das Leben im Freien und in der gesunden Natur ansieht."

<sup>58</sup> Die Seitenzahlen beziehen sich deshalb immer auf *Portrait einer verfilmten Landschaft*, außer *Die Jubilarin* wird explizit als Quelle angegeben.

Die triviale Folie von *Portrait einer verfilmten Landschaft* bildet die Heimatliteratur bzw. der Heimatfilm. Im Gegensatz zur BRD gab es in Österreich sowohl eine Kontinuität als auch eine Dominanz der Heimatliteratur nach dem zweiten Weltkrieg. (Wagner. 1991. 81) Diese Literatur bezeugt nicht nur den Bestand von Mythen, sondern mehr noch als andere triviale Gattungen, von denen Jelinek Anleihen nimmt, die Fortdauer nationalsozialistischen Gedankenguts. Im Heimatroman und -film findet die alte Verwechslung von Natur und Geschichte statt, die Ausgangspunkt vieler von Jelinek kritisierter Mythen ist. In diesen Gattungen werden Analogien zwischen den Gewalten der Natur und gesellschaftlichen Prozessen hergestellt sowie ein subtiler Sozialdarwinismus vermittelt. Die idyllische Bergwelt der Erholungssuchenden kontrastiert Jelinek mit der Landschaft als Arbeitswelt, in der viele ihr Brot verdienen und ihre Gesundheit ruinieren. Gleichzeitig wird die Naturrezeption der Trivialliteratur-LeserInnen, Österreich-UrlauberInnen oder Mitglieder der Heimatvereine aufs Korn genommen. Dem Bild von Natur und vom glücklichen, da natürlichen Menschen stellt die Autorin in ihren Hörspielen das Leben der authentischen, aber armen Josefa gegenüber. Sie kritisiert die mythische Erlebnisform, indem sie auf soziale Ungerechtigkeiten in der idyllischen Gegend zeigt, welche sie aus der Geschichte und der wirtschaftlichen Struktur der Region ableitet. Die Verlogenheit und die Unterdrückungsfunktion der trivialen Gattung wird so deutlich. Im Interview mit Lachinger (1990. 43) meint die Autorin, ihre Schilderung der Verhältnisse auf dem Land spreche

dem Hohn, was gemeinhin behauptet wird: Daß auf dem Land die Welt noch in Ordnung sei und die Frauen dort noch zufrieden wären, wenn sie für ihre Männer kochen und putzen können. Dabei ist es gerade in den wirtschaftlichen Notstandsgebieten so, daß die Frauen als erste ihre Stellung verloren haben.

Die Autorin betreibt detektivische Heimatkunde und spürt der Sehnsucht nach der Natur und dem Landleben nach. Während Thomas Bernhard direkt die Bilder des Zerfalls, der Gewalt und der Einsamkeit in wirtschaftlich unterentwickelten Gebirgsregionen Österreichs schildert, führt Jelinek für Juliane Vogel (1998. 1) Bernhards schwarze Heimatkunde in die Anschaulichkeit zurück und geht in der Konstruktion kalter, klaustrophobischer Orte noch weiter als ihr Landsmann. In Jelineks beiden Hörspielen stoßen zwei Welten aufeinander: Die schöne Klischeewelt von Heimatroman und Glückwunschkonzert und der von Gewalt und Armut geprägte Alltag der alten Magd, der Bewohnerin dieser schönen Bergwelt. Die Landschaft der Steiermark wird in diesen Hörspielen zum Archiv des Vergessens. Denn die idyllische Naturrezeption - in *Portrait einer verfilmten Landschaft* vom Radiosprecher und der Heimatkundlerin propagiert - ist bar jeden Einklangs mit der geschichtlichen Wirklichkeit. Diesen Widerspruch zwischen Heimatvorstellung und Heimatwirklichkeit hebt Peter Turrini in seinem Artikel *Heimat* (1986. 83f) hervor:

Diese vermittelte Vorstellung von Heimat, die so schützend und beruhigend war, wurde mir entzogen durch das, was ich sah und erlebte: Bauern schlugen ihre Frauen und Kinder, unser Nachbar erschoss sich mit dem Schlachtschußapparat, Kleinbauern gingen zugrunde und in die

naheliegende Stadt arbeiten. (...) Die neue kapitalistische Gesellschaft zerstörte Heimat als einen gewohnten und selbstverständlichen Ort und schuf als Ersatz die Ideologie von Heimat, ein anachronistisches Bild von Brauchtum und Trachten, eine große Lüge.

Für Turrini (1986. 113) ist Heimat nicht in erster Linie “ein umstrittener Begriff in den Köpfen von Tagungsteilnehmern, ein abgestandener in den Köpfen von Trachtengruppen, ein gefährlicher in den Köpfen der Kameradschaftsbündler”, sondern “Heimat ist auch dort, wo Menschen acht oder mehr Stunden Arbeitszeit verbringen (...), und dort stinkt es”. Turrini gehört neben Innerhofer, Jelinek, Wolfgruber und Scharang zu den HauptvertreterInnen der sogenannten österreichischen Anti-Heimatliteratur, mit ihrer Forderung nach Heimatdichtung, “die die Heimat-Dichter Lügen straft”, und sich “gegen die mythologische Verhunzung von Heimat, Landschaft und Natur” wendet. (Solms. 1989. 174) Diese AutorInnen wollen in erster Linie “die negativen Zustände in der Heimat, im dörflich-kleinstädtischen Milieu aufdecken.” Ihre Anti-Heimatliteratur richtet sich nicht ‘gegen Heimat’, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern setzt einen anderen Heimatbegriff voraus.

Für Wagner (1987. 176 u. 178) ist es ein Merkmal der Anti-Heimatliteratur, daß Kindheit und Jugend auf dem Land als Heimatlosigkeit erscheint und daß die beliebte Gleichsetzung von Provinz und Heimat kritisch befragt wird, da Provinz eben nicht Heimat für alle ist. Sie ist nicht der konfliktfreie Raum, als der sie gehandelt wird. Auf die von Jelinek geschilderte Lebensgeschichte Josefas trifft dies sicher zu. Sie erlebt den Eingang von technischem Fortschritt in die ländliche Umgebung am eigenen Leibe. Im Dorf Ramshofen hat sich einiges verändert, denn die Landwirtschaft ist nicht mehr die Haupteinnahmequelle. Sporthotels haben schon lange die Bauernhöfe ersetzt, und Seilbahnen transportieren alljährlich die TouristInnenmassen zu den Berghängen und Aussichtspunkten. Vom Fremdenverkehr profitieren die wenigen BesitzerInnen. Doch trotz der Kritik an dieser Entwicklung ist Jelinek weit davon entfernt, die Zeit vor dem Tourismusboom zu beschwören, ganz im Gegenteil. Wenn HeimatkundlerInnen alte Bräuche ausgraben, erscheint dies als verlogener Versuch, ein intaktes volkstümliches Idyll vorzuspielen. Das Hörspiel zeigt dagegen, daß es früher nicht besser war, sondern nur anders schlecht, und daß die Besitzenden von einst die heutigen Profiteure des Fortschritts sind. Zu dieser Gruppe gehören sicher die abgearbeiteten Mägde wie Josefa nicht, obwohl sie die letzten Reste der angeblich guten, alten Zeit darstellen. Sie würden nie auf die Idee kommen, rustikale Lieder über die Landschaft zum Besten zu geben, wie es die Männergesangsvereine vor Ort tun. Die Landschaft war für sie immer Arbeitsplatz. So thematisiert das Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft*, das für Olbert (1991. 228) “zu den Höhepunkten der radiophonen Werke Elfriede Jelineks” gehört, die Kluft zwischen Schein und Wirklichkeit. Das Hörspiel arbeitet den “Widerspruch zwischen den Herren der beschützten Natur und den weniger beschützten Knechten, die diese Natur bearbeiten” (Int. Stadler. 1986) heraus.

Die Stimme des Sprechers und der Heimatkundlerin bleiben im Kontext des Heimatfilms und der volkstümlichen Rundfunksendungen. Beide haben die typischen, auch in Deutschland noch verständli-

chen, betulichen Stimmen mit wohl dosiertem Akzent. Gleich beim ersten Auftritt des Sprechers beschwört dieser ein Bild herauf, das allseits aus Heimatfilmen und Berichten über die Schönheit der ländlichen Gegend mit den ursprünglichen Menschen darin bekannt ist (7):

Auf den alten Familienhöfen, die seit Jahrhunderten im Besitze der alten Familien sind, erheben sich die prächtigen neuen Pensionen und Hotels, erhebt sich die prächtige Wettersteinbahn, die in die verschneitesten Regionen des ewigen Eises führt, nahtlos Natur und Technik mit der harten Arbeit des Menschen verquickend.

Im gleichen Abschnitt kündigt er den ersten Auftritt Josefas an. Die Art wie er spricht und das Bild des Films, das er beschreibt, bleiben im trivialen Raster (7): „Ja, wer kommt denn hier genau aufs Stichwort mit roten Backen und erwartungsvoll glänzenden Augen einher? Ich sage Ihnen, keinen Tag mehr als vierzig würde man dieser Frau geben, wie sie da zu ihrem blitzsauberen kleinen Häuschen hochstapft!“ Verändert wurde durch den neuen Rahmen von *Die Jubilarin*, daß Josefa nicht „wie zufällig“ kommt, sondern daß der Sprecher sie direkt auffordert, anlässlich ihres runden Geburtstages von der guten alten Zeit zu berichten. Mit aus Glückwunschkonzerten<sup>59</sup> hinreichend bekannten Floskeln preist der Sprecher des Kurzhörspiels dann Josefas (7) „schönen Lebensabend“.

Ähnlich der trivialen Vorlage wird aus der Magd Josefa auch sofort vom Sprecher von *Portrait einer verfilmten Landschaft* (7f) „unsere Sefa“ bzw. das „Seferl“ gemacht. Er fordert sie sympathieheischend auf, aus ihrem Leben zu berichten, „das doch sicher reich und erfüllt war“. Um jeden Preis will der Sprecher im Klischee des Heimatromans bleiben. Als Josefa erzählt, daß sie acht Geschwister hatte, folgert er daraus lachend (8): „Da wird doch sicher viel Lachen und Scherzen im Haus gewesen sein. Und für die Mutter war’s nicht immer leicht, mit ihren vielen Rangen“. Doch Josefa kontert ohne böse Absicht mit der harten Realität: Ihre Mutter hat sie schon mit drei Jahren zu einer Bäuerin gegeben, deren eigene Tochter gestorben war. Kindheit hatte sie keine. Sie wurde geschlagen, bis sie weglief, um dann mit sieben Jahren auf einem anderen Hof zu arbeiten.

Eigentlich wäre gerade dies ein guter Stoff für eine tragische Geschichte der Trivialliteratur. Nur müßte sich dann eben ein reicher Bauerssohn in die arme Josefa verlieben. Denn die häufigste Handlung der Gattung Heimatroman kann so zusammengefaßt werden: Der Jungbauer erkennt zwar die elterlichen, auf Tradition basierenden Forderungen an, ist aber aus Liebe bereit, auf sein Erbe zu verzichten. (Neumann. 1976. 126) Da dies nicht der Fall war, reißt der Sprecher das Ruder herum, um doch noch eine rührende Geschichte zu hören. Auf die Erzählung der tragischen Kindheit Josefas meint er (9): „Sie hören, meine Damen und Herren, es war nicht immer leicht für Sefa. Aber was ein echter Ramshofener, pardon, eine echte Ramshofnerin ist, die läßt sich nicht unterkriegen.“

Ähnlich reagiert er, als Josefa vom Unfall mit dem Stier erzählt (10): Sie mußte trotz gebrochenem Schlüsselbein am nächsten Tag wieder arbeiten. Er unterbricht sie einfach und versucht, der Geschichte

<sup>59</sup> Dies ist nicht die einzige Bezugnahme Jelineks auf die sogenannten „Erbschleicher-Wunschkonzerte“. Auch in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 72) werden diese satirisch kritisiert.

doch noch etwas abzugewinnen, das ins triviale Bild paßt: Es ist Josefas Gottgläubigkeit, mit Hilfe derer sie all dies gut überstand. Er lenkt dann sofort zum nächsten Thema über, bei dem er Josefa das Bild des sonntäglichen Gangs in die Kirche in der schönsten Tracht in den Mund legt. Es handelt sich hier wieder um ein aus dem Heimatfilm hinreichend bekanntes Klischee. Doch auch hier muß Josefa widersprechen: Sie hatte keine schöne Tracht und ging nicht gerne in die Kirche, da diese Zeit nachgearbeitet werden mußte. In *Die Jubilarin* ist die Antwort auf diese Frage eine andere (3). Dort erzählt Josefa, daß nur die Bauersfamilie in die Kirche ging, während das Personal auf dem Hof bleiben mußte, um zu arbeiten.

Immer wieder will der Sprecher die heile Welt der Vergangenheit heraufbeschwören. So spricht er vom gesunden Essen ohne Chemie, das Josefa loben soll. Sie versteht den Sprecher nicht, sondern erzählt vielmehr, wie sie früher gehungert und einmal sogar Honig gestohlen hat. Der Bauer, der sie deswegen anzeigen wollte, hat jetzt einen Tennisplatz und einen Ponyhof. Der Sprecher kommentiert dies zusammenhangslos mit dem Zitat (14) "Auf der Alm, da gibts ka Sünd" und will damit gleichzeitig zum nächsten Thema des 'human interest' überleiten. Er hofft, nun endlich mit einem heiteren Schwank auf seine Kosten zu kommen. An den lustigen Abenden im früheren Ramshofen wurde seiner Meinung nach (25) "gesponnen, Geschichten erzählt, gar lustige und manchmal arg grausliche, oder man hat gesungen." Blind für die Realität betont er immer wieder den schönen Lebensabend Josefas in frischer Gebirgsluft und wunderbarer Bergwelt. Wenn sie vom tragischen Schicksal der alten Dienstboten spricht, wird sie ebenfalls vom Sprecher mit folgenden Worten unterbrochen (30): "Und so geht eben alles seinen gewohnten Gang hier droben. Hier ändert sich die Welt nicht so schnell wie in den kalten, lärmenden Städten." Dieser der trivialen Vorlage angegliche Satz ist leider viel zu wahr. Denn das Hörspiel zeigt, daß sich an den Machtstrukturen im Ort nicht allzuviel verändert hat. Die Besitzenden sind eine Handvoll Bauern geblieben, die jetzt Hotels betreiben. Diese halten nach wie vor zusammen gegen die Nicht-Besitzenden.

Ab der Mitte des Hörspiels schaltet sich immer wieder die Heimatkundlerin "Wieslerin" ein. Sie beschreibt diverse Bräuche, die es nun nicht mehr gibt und weiß, daß sich die Armut wie der Steinadler (16) "aufgehört hat". Durch diese Analogiebildung wird der seltene Vogel wie die seltene Armut zur Natur gerechnet, die durch den Fortschritt ausgerottet wurden. Die Heimatkundlerin behauptet, daß es auch folgendes nicht mehr gibt: "das autarke Leben durch die Landwirtschaft, die Armut, der alte Bauernstolz, die arme Abstammung, die Arbeitslosigkeit, die alten Dienstboten". Doch die Reden der Bauern und Josefas strafen sie Lügen.

In eifrigem und anbiederndem Ton preist die Wieslerin Traditionen wie das Fensterln an. Sie beschwört eine heile Welt und hofft offensichtlich auf die volle Zustimmung des Publikums. Die feinen Speisen, die sie als Teil des alten Brauchtums beschreibt, waren aber nicht für die bestimmt, die sie herstellten, was aus dem Text Josefas zu entnehmen ist. Dennoch schildert die Wieslerin in ihrem Brauchtumsreport immer wieder Szenen, die direkt aus einem Heimatfilm stammen könnten (28f):

die Sennerin hat nämlich immer Grieß und Rosinen auf die Alm mitgenommen, war das oft ein Lustigsein! Vor allem, wenn der Jäger, sein Gehilfe oder ein kecker Bergsteiger ein Flascherl Enzian oder Vogelbeerschnaps dazu kredenzten. Dazu das wohlbekannte "Ähmoasl" aus Butter, welches die Sennerin eigenhändig verfertigte. Die fleißige Macherin bekam, fiel das Ähmoasl um, ein Busserl von ihrem vorwitzigen Besucher.

Abschließend sei noch angemerkt, daß die einzige feuilletonistische Kurzmeldung zum Kurzhörspiel *Die Jubilarin* anlässlich seiner Sendung am 25.6.1997 im Bayerischen Rundfunk den Text ohne Distanz zur trivialen Vorlage rezipiert. Schon die Überschrift *Altes Schlitzohr* in der *Süddeutschen Zeitung* läßt befürchten, was dann der Text bestätigt. Das Hörspiel handle von "einer alten Dame", die von einem aufdringlichen Reporter interviewt werde. Ihm begegne sie mit einer Schlitzohrigkeit, bei der es ihm die Sprache verschlage. Der Rezensent hat sich hier wohl an der ebenfalls am Text vorbeigehenden Ankündigung des Hörspiels im BR-Hörspielprogramm 1/1997 orientiert. Denn Josefa gelingt es eben nicht, wie angekündigt, "den Spieß mit Schlitzohrigkeit und unbekümmertem Pragmatismus" umzudrehen. Denn sie ist und bleibt Opfer der ökonomischen Zusammenhänge vor Ort und der vom Tourismus profitierenden Großkonzerne.

Das Hörspiel beschäftigt sich mit der Frage, was der Insasse und besonders die Insassin der Heimat von dieser hat. Etwas ganz anderes als der touristische Besucher. Dieser Widerspruch verschärft sich durch den über den Tourismus zunehmenden Warencharakter der heimatlichen Landschaft. War sie vorher für die BewohnerInnen zumindest Heimat, wenn auch ungeliebte, wird sie nun zur (Wahl)Heimat derer, die sich im Urlaub in ihr erholen. Heimat wird zur Dienstleistung, zum Produkt, das die Ureinwohner herstellen müssen, aber für sich nicht nutzen können. "Heimat! Her zu mir! Sofort! Wo bist du Heimat? Wirds bald, daß du endlich mir zu Füßen fällst? Du depperter Film du!" wird auch in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 122) aggressiv gefordert.

So geht es in den Hörspielen zwar wie im Heimatroman um den Zusammenprall von Generationen, um Landschaft, um Arbeit unter freiem Himmel usw., doch dabei entstehende Widersprüche werden weder in der guten alten Zeit als dereinst versöhnte dargestellt, noch wird der Fortschritt gelobt. Vielmehr zeigen die Hörspiele, wie die böse neue Zeit aus der bösen alten Zeit heraus entstanden ist und wie die Landschaft mehr und mehr zur Ware wird, die von manchen, die nicht darin leben müssen, mythisch (als Form) konsumiert werden darf. Dabei sollen jene, die das Produkt Landschaft herstellen, möglichst unsichtbar bleiben. Bei Jelinek dagegen rücken sie den Mittelpunkt und sprechen - wie Barthes' Holzfäller, der den Baum, also die Objektsprache, spricht (vgl. 2.3.1) - eine Sprache, die sich der trivialmythischen Metasprache entgegenstellt.

#### **2.2.2.8 Die Familienserie: Acht Folgen *Jelka***

Hilde Haider-Pregler (1976. 535) charakterisiert *Jelka* als eine "Hörspielserie um das Schicksal einer jugoslawischen Studentin in der BRD, wobei die altbeliebte und -bewährte Form der Radiofamilienreihen mit emanzipatorischen Inhalten gefüllt wurde". Diese 'altbewährte Form' hat ihren Ursprung im amerikanischen Werbefunk. Aus den fünfzehn-minütigen Folgen, die in den dreißiger Jahren einen HörerInnenkreis für die Werbung schaffen sollten, entstanden die späteren umfangreicheren Familienserien. Trotz der verglichen mit den USA größeren Unabhängigkeit von der Sponsor-Dramaturgie gilt folgende Charakteristik wohl auch für dieses triviale Genre im deutschsprachigen Bereich:

Simple und oberflächige Unterhaltung ist das A und O des Hörspiels, Komödien müssen es sein, ein happy end muß es geben, und der Humor darf nicht zu anspruchsvoll sein. Alles muß sich im alltäglichen Erfahrungsbereich abspielen. Auf die künstlerische Qualität der Darbietung im Sprechen und in der Regie kommt es nicht an. (Kerschbaum. 1978. 134)

Die Serie als Spielform im Hörfunk definiert Kerschbaum (1978. 135f) über folgende Merkmale: Folgenhäufigkeit, Regelmäßigkeit (Zeit, Rhythmus), Kontinuität von Personen und Schauplatz sowie beschränkte Sendedauer von maximal 45 Minuten. Daraus ergeben sich bestimmte Wirkungselemente: Die Serie ist habitualisierend, da sie die Hörgewohnheiten prägt, identifikationsträchtig, da die Figuren gleichbleibend sind und meinungsbildend, da Unterhaltungssendungen die gesellschaftlichen Zustände konservieren. Familienserien realisieren den Wiederholungszwang des Mythischen und arbeiten stark mit Identifikation.

Die an keine feste Reihenfolge gebundenen Folgen, in deren simpler Dramaturgie die gespielte Zeit oft mit der Spielzeit übereinstimmt, enden meist mit einem Happy-End, wenn das innerfamiliäre Problem innerhalb kurzer Sendezeit bewältigt wird. Die Familien dieser Serien, welche gewöhnlich im Milieu des Mittelstandes angesiedelt sind, erscheinen als von der Außenwelt isolierte, in sich geschlossene Systeme, deren kleine Konflikte immer autonom lösbar sind. Die Familie besteht meist aus Vater, Mutter und zwei Kindern, womit sowohl dem Wunschbild als auch dem statistischen Mittelwert Rechnung getragen wird. Althergebracht ist auch die in der Familienserie abgebildete patriarchale Struktur: Während der strenge, aber gerechte Vater die dominante Rolle einnimmt, ist die Mutter für den emotionalen Bereich zuständig. Die in der Vorlage vorgeführten Strukturen prägen sich in die KonsumentInnen ein und beeinflussen ihr Bild von der Welt. So wird z.B. über die Rolle des Vaters auch ganz allgemein die Überlegenheit und Berechtigung autoritären Verhaltens demonstriert. "ich mag diese familienserien. die leute wirken so echt. genau wie zu hause", schreibt Elfriede Jelinek - den trivialen Rezeptionsprozeß ironisch nachvollziehend - im Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 63).

Beispiele für solche affirmativen, konventionellen Familienserien sind sehr früh zu finden. Ab Januar 1938 war es möglich, über deutsche Kurzwellensender die englischsprachige Serie *The Schmidts at home* zu empfangen. Das Leben der *Familie Hesselbach* konnte im Hessischen Rundfunk von 1949 bis 1953 mitverfolgt werden. Unter Einsatz der konventionellen Hörspieldramaturgie (Zeitraffung, Überblendung, Ortswechsel) wurde in dieser Radiofamilie viel gestritten, um sich am Ende wieder herzlich zu



versöhnen. Auch die Serie *Unsere Radiofamilie*, die ab Ende 1951 in 450 Folgen im österreichischen Sender Rot-Weiß-Rot zu hören war, stellte weniger Konflikte als deren Lösung dar. Die Propagierung einer unpolitischen Lebenshaltung verbunden mit einem glücklichen Privatleben sollte dem Wiederaufbau eines nationalen Selbstbewußtseins dienen. Die von 1952 bis 1973 im Bayerischen Rundfunk in 424 Folgen gesendete *Familie Brandl* ist im Milieu des selbständigen Unternehmers angesiedelt. Das Private wird auch hier überbewertet und die unpolitische Haltung bestätigt. Das Fazit vieler dieser Sendungen kann deshalb so formuliert werden: "Politik ist für den Durchschnittsbürger nicht verständlich, aber es ist wichtig sein Wahlrecht auszuüben, die Gewählten werden dann schon ihr Geschäft besorgen". (Kerschbaum. 1978. 160)

*Die Niederösterreichische Radiofamilie*, von 1974 bis 1976 in 81 Folgen im ORF gesendet, weist mehr Aktualität auf. Doch auch hier dominieren feststehende (geschlechtsspezifische) Verhaltensmuster, geringe Veränderungsmöglichkeiten und eine unpolitische Haltung, die Probleme "mit Humor" nimmt. Doch Serien im Hörfunk müssen nicht zwangsläufig nach den dargelegten Mustern trivialer Familienserien gestrickt sein, sondern können auch anders aussehen. Netenjakob (1976. 361) sieht die eigentliche Berechtigung der Serie in der Chance, "Entwicklungsprozesse und komplexe Sachverhalte darzustellen." Sie biete die Möglichkeit, "den langfristigen Prozeß der sozialen und politischen Einstellungsbildung und der Einstellungsänderung darzustellen." Für Kerschbaum (1978. 144) ist *Jelka* der Prototyp dieser neuen Dramaturgie, die in der BRD ab 1973 zu beobachten ist, als die von der Unterhaltungs- und Familienredaktion betreuten Familienserien endgültig ausliefen. Denn über den Einsatz innovativer Mittel wie Dokumentation, O-Ton und Montage veränderte sich auch die Familienserie. Dies war unter anderem eine Folge der Medienkritik, wie sie im einleitenden Kapitel dargestellt wurde.

Ein Beispiel für eine Familienserie mit emanzipatorischen Anspruch ist *Vier Zimmer Küche Bad* (SWF / HR), die von 1973 bis 1976 gesendet wurde. Familie wird hier nicht mehr als isolierte Sphäre verstanden. Die Personen können so der zwanghaften Typisierung durch das familiäre Umfeld entfliehen und entwickeln sich. Diese Serie versucht, gesellschaftliche Probleme der BRD einzubinden, gibt aber keine fertigen Lösungen, sondern fordert Denkarbeit vom Publikum. Mit den 32 Folgen der *Familie Wernicke* (NDR / WDR) ist von 1973 bis 1976 erstmals eine Arbeiterfamilie im Programm, deren gesellschaftliche und ökonomische Abhängigkeit im Vordergrund steht. Doch diesen Versuchen realitätsnaher Unterhaltung wurde vorgeworfen, die Kunst zu vernachlässigen. Fritz Raddatz kritisiert deshalb in seiner Analyse einer Folge dieser Serie, die am 10.7.1976 im NDR 3 gesendet wurde, daß sie lediglich die Funktion habe, zur Veränderung anzuregen und fragt dann weiter, "wozu dann Literatur?" Die Reportage, die soziologische Analyse und die politische Interpretation würden verrührt. Dies ergebe lediglich "ein Gebilde, das nichts ist als die Summe seiner Teile. Es gibt kein 'Mehr'. Dieses Mehr aber wäre Kunst."

Die Serie *Jelka*, die *Vier Zimmer Küche Bad* ablöste, folgt der Tendenz zur Familienserie mit emanzipatorischem Anspruch. *Jelka* besteht insgesamt aus 32 Folgen<sup>60</sup> in Stereo mit dreißigminütiger Dauer, die vom Südwestfunk produziert und vom 2.1.1977 bis zum 7.8.1977 jeweils sonntags um 16 Uhr im SWF gesendet wurden. Die Serie setzt sich aus vier voneinander unabhängigen Blöcken zu je acht Folgen zusammen, denen vier unterschiedliche AutorInnen ihre eigene Handschrift gaben. Verbunden sind die einzelnen Teile nur durch die Person der jugoslawischen Studentin Jelka, die sich in unterschiedlichen Milieus bewegt. Es handelt sich eigentlich um vier Familienserien in einer, da sich die Kontinuität nur auf eine Hauptperson beschränkt. Die Folgen 1 bis 8 wurden von P.O. Chotjewitz verfaßt. Obwohl er die Fiktivität der Geschichte betont, behandelt seine *Jelka* doch eine Reihe aktueller Themen, z.B. politische Auseinandersetzungen und Arbeitskonflikte, die Situation der GastarbeiterInnen in der BRD, Tod, Nationalismus, familiäre und sexuelle Probleme. Dies wird über zwei Personen demonstriert: Den eher passiven Jürgen und die kluge Jelka, die Situationen kritisch analysiert, daraus lernt und zur Identifikation animiert.<sup>61</sup>

Von Jelinek stammen die Folgen 9 bis 16 der Serie, in denen sich Jelka als Au-Pair-Mädchen im Milieu des gehobenen Mittelstands bewegt. Regie führte Peter Michael Ladiges, und für die Dramaturgie war Hermann Naber verantwortlich. Im Gegensatz zu den ersten Folgen ändert sich die Perspektive völlig, da nicht mehr Jelkas sich entwickelndes politisches Bewußtsein dargestellt wird. Vielmehr wird das Bewußtsein der HörerInnen direkt angesprochen. Die Machart ist völlig anders: „Jelinek versucht nie realistische Dialoge zu zimmern, sondern arbeitet durchgehend mit den Mitteln der Satire. Ihre Personen sprechen lange, komplizierte Sätze, die oft wie Collagen aus Werbesendungen und Frauenzeitschriften wirken.“ (Kerschbaum. 1978. 189) Das von Raddatz vermißte „Mehr“ scheint so in Jelineks *Jelka* durchaus vorhanden zu sein.

Wichtiger noch als der Kontext der emanzipatorischen Serie sind die Bezüge auf die triviale Gattungsvorlage, deren Elemente hier skizziert werden sollen: In der Familienserie *Jelka* von Jelinek wird die Frage nach den Möglichkeiten des Aufstiegs für die Frau behandelt. Dieses Thema zieht sich auch durch alle auf ein weibliches Publikum ausgerichteten trivialen Genres. Die Krankenschwester erreicht diesen in der Vorlage meist durch die Heirat mit einem Arzt, der auch im Personal von Jelineks *Jelka* auftaucht, bzw. die Erzieherin des jungen Grafen durch Eheschließung mit dessen Vater. Auch Jelka betreut als Au-Pair-Mädchen das Kind eines reichen Ehepaares. Ein weiteres Trivialmuster ist

<sup>60</sup> Bibliographien führen *Jelka* meist als Serie mit 24 Folgen an und unterschlagen somit den letzte Block.

<sup>61</sup> Auch Jelineks *Jelka* versucht zu lernen, aber in die ganz andere Richtung (vgl. Kapitel. 2.4.1.5). Anspielungen auf die Erfahrung der Jelka aus den Folgen 1 - 8 finden sich in der ersten, fünften und siebten von Jelinek verfaßten Folge. Die weiteren Folgen 17 bis 24 wurden von Margarete Jehn verfaßt: Im skurrilen Milieu eines Künstlerdorfes ist Jelka nun von musterhaft progressiven Personen umgeben. In den letzten Folgen 24 bis 32 nun, die Irena und Benno Meyer-Wehlack schrieben, lebt Jelka in Berlin. Die AutorInnen versuchen hier die Fiktion einer gleichen Jelka, die sich durch alle Teile der Serie zieht, wiederherzustellen. Doch die vier Jelkas sind nicht mehr auf eine Person reduzierbar. Für die Illusion dieser Stimmigkeit werden Jelkas Entwicklungen und auch die experimentellen Techniken der vorausgehenden Folgen zurückgenommen.

eingearbeitet: Gute Charaktereigenschaften und moralisches Handeln führen zum Erfolg. In *Jelka* wird klar, daß dieses Konzept selten aufgeht. Vom Geliebten Edi läßt Jelka sich dazu überreden, ihr Studium aufzugeben. Sie endet desillusioniert als Geliebte des Arztes, völlig auf ihren Körper zurückgeworfen. Jelka hat, um es ironisch im Stil der Autorin zu sagen, die Marktlage eindeutig falsch eingeschätzt und zu hoch gepokert. Deswegen muß sie zum Schluß Konkurs anmelden und sich unter Wert an einen verheirateten Mann verkaufen.

Auch die kurzen, prägnanten, sich reimenden Titel der Folgen ahmen die Serie nach. Dem aus der trivialen Literatur bekannten Erzähler entspricht in *Jelka* der Radiokommentator mit seinen allwissenden und vorausahnenden Zwischenbemerkungen. Neumann (1976. 31) unterstreicht als ein Merkmal trivialer Gattungen die eingestreuten Andeutungen auf den weiteren Verlauf der Handlung, die unter anderem dazu dienen, eine überschaubare, wißbare Wirklichkeit zu suggerieren. Allerdings ist es in *Jelka* im Gegensatz zur Vorlage oft so, daß die verheißungsvollen Überschriften und die Vorahnungen des Sprechers nicht eingelöst werden. Neben diesen alle Folgen betreffenden Anleihen aus trivialen Vorlagen enthält jede Folge ihre eigenen parodistischen Spitzen:

Die erste Folge von Jelineks *Jelka* - und damit die neunte der Serie - wurde am 27.2.1977 gesendet und unter dem Titel *Der Überfluß ist kein Genuß* 1975 in der Zeitschrift *Wespennest* in leicht unterschiedlicher Form publiziert. Der Titel der Radiofolge Der Überfluß ist ein Genuß imitiert schon in formaler wie inhaltlicher Hinsicht die triviale Vorlage. Denn nicht Jelka lebt im Luxus, sondern das Ehepaar Henning, also ihre ArbeitgeberInnen. Wie in der trivialen Vorlage, stellt der Sprecher gleich zu Beginn klar, daß die Reichen auch immer die Guten sind. Wer viel besitzt, gehört zu (1: 2)<sup>62</sup> "einer besseren Minderheit und nicht zu einer schlechteren Mehrheit. Dann ist man automatisch auch in besserer Gesellschaft". Materielle Werte werden stets mit moralischen verbunden. Was die triviale Vorlage subtil vermittelt, spricht der Sprecher aus.

Jelka ist eine billige Arbeitskraft, der aber unter Vorschützung einer liberalen Gesinnung vom Ehepaar ihre Gleichheit mit ihren ArbeitgeberInnen eingeredet wird. Im Hörspiel kehrt folgende Struktur immer wieder: Der erste Satz bleibt im Kontext der trivialen Vorlage. Er strotzt vor Menschlichkeit und Güte, die mit Besitz verknüpft ist. Der darauf folgende Satz widerlegt den ersten. Überspitzt ausgedrückt heißt dies: Ein Mythos wird in der Art seines Erscheinens gezeigt. Darauf folgt die Konfrontation mit der Realität. So meint Annette zu Jelka (1: 5):

nimm dir nur, was immer du brauchst oder willst, liebe Jelka. Meine Lippenstifte, Haarklammern, Seidenschals und Handtäschchen, sie sind auch die deinen, vorausgesetzt, daß ich sie nicht benötige, nicht mehr möchte, sie mir über sind und vorausgesetzt, du fragst mich vorher, ob du sie haben darfst.

---

<sup>62</sup> Zur Zitierweise: (1. bis 8. Folge von Jelinek: Seitenzahl im Skript).

Aus der Trivilliteratur hinreichend bekannt sind auch Annettes Statements zu ihrer Mutterrolle. Als ihr Säugling schreit, weiß sie sofort, daß eine Mutter (1: 8) “so etwas immer als erste und oft auch als einzige” vernimmt. Darauf folgt ein Zwischenkommentar des Sprechers, der ebenfalls aus der Trivilliteratur abgeschrieben sein könnte: “Eine Mutter trifft eine schwere Entscheidung.” Doch wie sieht diese nun aus? Annette beschließt, daß nicht sie das Kind wickeln wird, sondern delegiert diese Aufgabe an Jelka. Denn sie will zwar die “Freuden des Mutterseins” genießen, aber nicht “noch die unangenehmen Seiten, wie zum Beispiel die Scheiße dieses Kleinkindes auf dem Halse haben.” Der erste Satz bedient sich der trivialmythischen Meta-Sprache, der darauf folgende widerlegt ihn. Diese Struktur durchzieht oft das Sprechen der Figuren.

Die Serie *Jelka* weist nicht nur Bezüge zur trivialen Gattung Familienserie auf, sondern aufgrund des Personals auch zu Arztroman und -serie, wo Halbgötter in Weiß mit einer Allroundbefähigung zum körperlichen und psychischen Heilen und magischer Anziehungskraft auftreten. Ihre Erfolge liegen nicht nur im Bereich der Heilung schier aussichtsloser Fälle, sondern auch in der allgemeinen Lebenshilfe. So betont auch Jelkas Chef Dr. Henning seufzend, daß die ganze Last der Welt auf seinen breiten Schultern ruhe. Seine Verantwortung als Heiler und Helfer sei groß. Man kennt dieses Arztidol, “das das breiteste Spektrum männlicher Attraktivität vertritt, von verführerischer Erotik bis zum zuverlässigen Ernst”, (Wellershoff. 1983. 11) und so zur Identifikationsfigur bzw. zum Wunschbild der Frau wird. Auch im Arztroman spielt nicht der berufliche Alltag des Arztes die Hauptrolle, sondern sein Verhältnis zu seiner Frau. Aus der Arztserie übernommen ist so auch die Art und Weise, wie Annette ihren Gatten empfängt. Sie widmet sich der Pflege ihres Äußeren, bevor der Mann mit dem schweren, verantwortungsvollen Beruf in den harmonischen Rahmen seiner Familie tritt. Dann erwarten ihn (1: 10) “eine frische Frau und ein frisches Kind”. Doch Annette kann sich nur frisch fühlen, weil sich Jelka am Abend dieses arbeitsreichen Tages alles andere als frisch fühlt. Wenn nun der Arzt von seiner “Berufung, die zugleich auch sein Beruf ist”,<sup>63</sup> nach Hause kommt, erscheint in *Jelka* im Gegensatz zur trivialen Vorlage das Essen nicht wie von Geisterhand gekocht auf dem Tisch, sondern Annette gibt Jelka Anweisungen (1: 12): “Diese kultivierte Stimme gehört meinem Gatten. Wir wollen ihn, jeder auf seine Weise, willkommen heißen. Du in der Küche, beim Bereiten von Cevapcici original jugoslawischer Machart, ich beim Mixen eines Drinks und leichtem, nicht zu anstrengendem Geplauder.” Im Hörspiel wird zwar direkt das Ambiente und auch der Ton der trivialen Vorlage imitiert, doch die liebevollen Worte in gepflegtem Ton und aparter Umgebung, die in der Vorlage die Guten aussprechen, kommen in *Jelka* aus dem Munde des Ehepaares, das Jelka ausbeutet.

<sup>63</sup> In der Publikation dieser Folge in *Wespennest* (1975. 64) macht sich Jelinek noch mehr über den Arztroman lustig, in dem Berufung gleich Beruf ist. “Jelka: übrigens fühlt auch mein onkel eine starke berufung zum pensionsinhaber, der er auch im sommer immer nachkommt.” Auch folgende Passage aus der Publikation (66f) fehlt im Skript: “sprecher: im folgenden wird die persönliche freiheit eines großzügigen menschen und aufopfernden arztes schwer verletzt. an diesem nachmittag verletzte (...) eine rotte fremdländischer menschen die persönliche freiheit dieses mannes und seines verantwortungsvollen berufes, d.h. der beruf blieb gottseidank unverletzt.”

Als jugoslawische FreundInnen Jelka an ihrem freien Tag besuchen, kommt es zum Eklat. Die Gattin des Arztes hatte deutsche Studenten als Besucher Jelkas erwartet und bangt nun um ihren guten Ruf. Die theatralischen Worte, mit denen Annette Jelka auffordert, ihre FreundInnen hinauszuerwerfen, erinnern sehr stark an Stellen aus der Trivialliteratur. Durch die Kontextverschiebung werden sie hier zum Mittel für die Durchsetzung rassistischer Ziele. Jelka durchschaut dies nicht, wenn Annette meint (1: 22): “Bitte, Jelka, bitte! Mir zuliebe! Schaff sie fort! Jetzt gleich, bitte! Dem Herrn Doktor, mir, Sabine und Franz zuliebe! Tue es wenigstens für die Kinder und ihren Seelenfrieden, bitte, damit sie keinen Schock erleiden.”<sup>64</sup> Jelka ist einsichtig und gehorcht.

Die zweite Folge von Jelineks *Jelka* und damit Folge 10 der Serie trägt ebenfalls einen Reim im Titel. Er lautet Neue Kleider bringen einen weiter und beinhaltet schon die Lehre, die Jelka am Ende ziehen wird. Diese Folge wurde am 6.3.1977 gesendet. Als neue Personen kommen in dieser Folge Anna, die Freundin Annettes, und Draga, die jugoslawische Putzfrau, hinzu. Annas Ankunft wird gleich in den ersten Sätzen des Hörspiels vom Sprecher beschrieben. Dies könnte auch eine Anweisung für die Kameraführung einer Seifenoper sein (2: 2): “Wer entsteigt hier einem Taxi? Es ist die Freundin Annettes! (...) Das Taxi bleibt in der Ferne zurück, und sie bleibt da. Man sieht nur noch sie!”

In der trivialen Vorlage jedweder Art geht es scheinbar immer nur um innere Werte. Diese sind in der Ingroup vorzufinden und meist verbunden mit Besitz und/oder Schönheit. Beides trifft zufällig aufeinander. Jelinek übernimmt diese Koppelung in der zweiten Folge von *Jelka*, stellt diese zwei Komponenten jedoch in einen der Vorlage gegenläufigen Zusammenhang. So betont Jelka, daß (2: 2) “mehr als ein hübsches Gesicht” zu einer erstrebenswerten Persönlichkeit gehört. Dies ist auf den ersten Blick durchaus lobenswert, wird jedoch vom Sprecher gleich unter Bezugnahme auf Annettes reiche Freundin Anna ad absurdum geführt. Denn für ihn - als Vertreter von Mythos und Norm - gehört vor allem “viel Arbeit an sich selber und eine sehr kritische Einstellung der eigenen Erscheinung und der Beschaffenheit der Haut gegenüber” dazu. Das abstrakt Gemeinte überführt er ins Konkrete (vgl. Kapitel 2.4.1.3). Jelka begreift sofort und will nun weniger ihren Geist, denn ihren Körper formen und für ihren Aufstieg einsetzen.

Folgender Dialog mit seinem Hoch auf ideelle Werte könnte direkt aus der trivialen Vorlage übernommen sein, doch die Tugenden werden mit der materiellen Ebene konfrontiert. Wie so oft in ihrem Gesamtwerk ironisiert Jelinek auch hier die über die Trivialliteratur vermittelten Mythen, indem sie die Ökonomie mit ins Spiel bringt (2: 7):

Annette: Träume allein genügen nicht, Jelka, man muß auch über die nötigen Mittel verfügen.  
Eva: Ach nein, Annette, da irrst du dich aber. Auf Geld kommt es dabei nicht an, sicher nicht! Sondern auf den persönlichen Geschmack und die persönliche Phantasie. (...) Wir jedoch, wir

<sup>64</sup> In der Publikation in *Wespennest* lautet der Schluß dieser Passage (70): “damit sie in ruhe und frieden aufwachsen können.”

haben nicht nur die Mittel, sondern auch noch die dazugehörigen schlanken Körper zu unserer Verfügung, wir haben das gewisse Etwas, auf das es ankommt.

In dieser zweiten Folge hat sich Jelka schon verändert und mit der Bedeutung von Äußerlichkeiten abgefunden. Um zu einem Fest von Eva, einer Freundin ihrer Arbeitgeberin, nicht in Sack und Asche erscheinen zu müssen, stiehlt sie einen teuren Designeranzug. Die Partygäste amüsieren sich alle über Jelkas gelungenen Coup und ihre Gewitztheit. Gleichzeitig werden Jelkas Landsleute, wie Draga erzählt, wegen eines nicht begangenen Diebstahls ausgewiesen. Stehlen ist eben nicht gleich stehlen. Mit Jelkas Verunsicherung darüber endet die zweite Folge.

Die dritte Folge Jelineks und damit die elfte der Serie trägt den Titel Die Blume der Liebe wächst nie im Getriebe. Sie wurde am 13.3.1977 gesendet. Im gleichen Jahr erfolgte eine Publikation des mit dem Hörspiel identischen Textes in der Zeitschrift *Frischfleisch*. In dieser Folge geht es um einen weiteren moralischen Grundsatz Jelkas, nämlich Treue und Freundschaft. Ihr Verhältnis zu diesen Werten verändert sich, da sie wie in der vorhergehenden Folge am Beispiel Diebstahl auch hier sieht, daß einige sich über Grundsätze hinwegsetzen können und andere nicht. Denn der Arzt versucht, Jelka zu verführen. Seine Beschreibung durch den Sprecher imitiert erstens grundsätzlich das Bild des Mannes im Heftenroman und zweitens das Klischee des Arztes in der Arztserie à la *Schwarzwaldklinik* (3: 2):

Er ist sensibel, ein Grandseigneur und ein Wolf im Schafspelz, was Frauen anbelangt. Die Sensibilität kommt daher, daß der schwierige Beruf des Arztes sie erfordert; der Rest kommt daher, daß die Pflicht, viel Geld ausgeben zu müssen, es erfordert. Es ist nämlich eine Last, wenn man viel verdient. Manchmal ruht auf den breiten Schultern und dem noch gut erhaltenen scharfgeschnittenen Profil dieses Intellektuellen und Menschen inofolgedessen eine große Last.

Dieses klischeehafte Bild des Mannes und Arztes führt der Doktor selbst weiter. Er sei (3: 9) - wie der sympathische markus in *wenn die sonne sinkt* - "ständig auf der Suche. Immer am Wandern. Rastlos, ruhelos." Jelkas Augen (3: 15) "fragen und verheißen, fordern wohl auch" aus seiner Sicht. Auch die Rolle, die Jelka zu Beginn dieser Folge einnimmt, erinnert an die anbetende Krankenschwester der Trivallliteratur. Sie schaut zum Arzt auf und meint zu wissen, daß Annette in intellektueller Hinsicht diesem hervorragenden Menschen niemals genügen kann (3: 2). Er zieht alle Register der aus der Trivallliteratur bekannten romantischen Stimmungen, mixt Drinks, deren Eiswürfel sinnlich klimpern, legt leise Musik auf und weiß (3: 6): "Manchmal muß man auch kurz, hart und befehlend mit einer Frau sprechen können, das wirkt dann kurz und hart auf diese." Er zitiert das Klischee der leidenschaftlichen Liebe, um Jelka ins Bett zu bringen, während seine Frau Einkäufe macht (3: 7f u. 13):

Nichts zählt mehr, nichts mehr ist wichtig, der Alltag versinkt, nur du und ich (...), Mädchen mit den schwarzen Haaren, Mädchen aus dem fremden Land, kleiner Zugvogel, dich meine ich, dich! Weißt du eigentlich, wie schön du bist? (...) Laß uns nicht länger reden! Jedes Wort, überflüssig gesprochen, nimmt einen ganzen Himmel voller Seligkeit weg, einen Himmel, in dem wir längst sein könnten, wenn wir nicht ständig von Kleinkram redeten.

Indem er die Bilder und die Sprache der Vorlage benutzt, wird diese angegriffen. Denn er fordert Jelka zwar in deren Stil auf, sich (3: 14) “von den Kleinigkeiten des Alltags wie Putzen und Kochen” für Augenblicke der ‘Liebe’ loszulösen, doch dann soll sie weiter putzen und kochen, was er ausspricht. Seine Versprechen sind so einerseits der Trivilliteratur direkt entnommen, andererseits schränkt er sie angesichts der Bedeutungslosigkeit einer Affaire mit einer Hausangestellten selbst ein (3: 16): “Ein ganzes Leben liegt vor uns, zumindest ein Teil davon.” Als Annette nach Hause kommt, endet die Szene abrupt, und Jelka wird dazu aufgefordert, endlich weiter zu arbeiten. Schließlich macht Annette ihr noch klar, daß sie nichts gegen eine Affaire ihres Mannes mit dem Dienstmädchen hat, solange diese nicht nach außen getragen wird. Sie setzt auf Jelka als Mittel, um ihren Mann vom öffentlichen Seitensprung abzuhalten und verkauft auch dies als fortschrittliche Liberalität. Schon wieder hat Jelka dazugelernt.

Die vierte Folge und damit die zwölfte der Serie wurde am 30.1.1977 gesendet. Unter dem gleichen Titel Das schönere Leben, das muß es doch geben wurde der mit dem Hörspielskript identische Text in der Zeitschrift *Fettfleck* publiziert. Was Jelka aus der dritten Folge gelernt hat, nämlich daß es darauf ankommt, mit wem und wozu man eine Affaire hat, versucht sie in der vierten umzusetzen, in der sie im Laden Evas arbeitet. Dort sieht sie ständig, (4: 3) “wie die Ehefrauen und Freundinnen der gutsituierten Kunden viel schönere Taschengelder erhalten” als sie. Der Sprecher faßt zusammen: “Man kann sich also das Geld gleich an der Quelle holen, ohne Umweg über die Verkaufstätigkeit.” Ihren ersten Bewerber weist Jelka noch schroff ab, da er verheiratet ist. Dann taucht Edi in seinem Sportwagen auf. Wie vorher der Arzt beteuert er sofort seine Liebe auf den ersten Blick zu Jelka (4: 6). Diese beschreibt sein Wesen als (4: 8) “eine gelungene Mischung aus Härte und Zärtlichkeit”, während sie den Wert seiner Kleidung und seines Porsches abschätzt. Die Worte, die nun fallen, parodieren die triviale Vorlage: Die Unwichtigkeit materieller Dinge, die Gemeinsamkeiten und der in beide eingeschlagene Blitz werden beschworen, aber natürlich erst als Edi als wohlhabend und Jelka als auffällige Schönheit vom jeweiligen Gegenüber eingestuft wurde. Die Worte sind als Lügen kenntlich.

Am Ende dieser Folge tritt wieder Annette auf, um Jelka nochmals einzubleuen, daß Geld nicht so wichtig sei. Dann startet sie einen sanften Ausbruchsversuch aus der Langeweile ihrer Ehe in die Berufstätigkeit. Die Aufbereitung des ehelichen Konflikts erinnert stark an triviale Gattungen. Den Bruch damit bzw. deren Parodie erreicht Jelinek durch verschiedene Strategien: Sie läßt die Personen aussprechen, was sonst der allwissende Erzähler vermittelt, sie führt das Kind Sabine ein, das die Wahrheit spricht und sie läßt die Figuren sich selbst widersprechen. Folgende Szene illustriert all dies (4: 19f):

Annette: Wie ein kleines Mädchen kuschle ich mich in deine Arme, Erwin und sage: Was ist schon ein Haushalt im Vergleich zu den tatsächlichen geheimen Wünschen einer Frau?

Sabine: Vor allem, wenn Jelka den Haushalt macht. (...)

Annette: Du nimmst mich nicht ernst, Erwin. Ich bin kein kleines Mädchen mehr, ich werde langsam erwachsen. Ich bin eine Nora (...).

Doktor: Wen sollte ein Arzt ernster nehmen als seine kleine Arztfrau, ausgenommen natürlich seine Arzt-Kollegen?

Am Ende der Szene hat der Arzt seiner Gattin mehr als deutlich gemacht, daß sie lieber nicht auf ihrer beruflichen Selbstverwirklichung bestehen sollte, ist sie doch leicht ersetzbar. Diese erkennt dann sofort, daß die Mutter- und Haushaltspflichten doch die schönsten sind.

Die fünfte Folge von *Jelka* und damit die dreizehnte der gesamten Serie wurde am 27.3.1977 gesendet und erschien im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Die schwarze Botin*. Das Skript zum Hörspiel ist mit dem publizierten Text identisch. Es ist jedoch sehr schwer lesbar, voller Verbesserungen und vermittelt den Eindruck von großer Eile und Zeitdruck beim Abfassen.

Der Titel imitiert wieder die triviale Vorlage in Form und Inhalt. Er lautet Schon kommt es herein, das Glück zu zwein. Diese Folge besteht aus drei Szenen. Zunächst holt Edi Jelka beim Arztehepaar ab. Jelka versucht verzweifelt, hier das gerade Erlernte anzuwenden: Sie redet in der Sprache der Trivialliteratur. Mit (5: 1) "Du bist gekommen, Edi! Du bist wirklich da!" begrüßt sie ihren Freund und versucht, weiter die Lüge der romantischen Liebe durchzuhalten. Doch dies gelingt ihr nicht. Der Bruch mit der Vorlage ist hart. Diesmal ist allerdings diejenige, die eine aus der Vorlage bekannte Rolle einnimmt, das Opfer. Edi fragt nur schnell, ob Jelka auch das Kleid mit dem großen Ausschnitt an habe. Ansonsten wird sie wie Luft behandelt, während die Hennings und Edi versuchen, sich gegenseitig mit Geld, Bildung und Stil zu beeindrucken. Jelka bleibt ihrer Rolle treu und meint (5: 3): "Durch den Schleier meiner nicht mehr widerstreitenden sondern klaren Gefühle dringen die Stimmen dieser Menschen wie ein fernes Summen hindurch. Ich bin wie auf einer Insel. (...) Seltsam das Gespräch brandet zwar an mich an, und doch höre ich nichts." Nach einem Unentschieden zwischen dem Ehepaar und Edi braust das 'Liebespaar' mit dem Porsche zu einem teuren Restaurant. Einerseits imitiert Jelinek hier das aus der trivialen Vorlage bekannte typische romantische, glitzernde Ambiente. Andererseits wird diese Romantik gebrochen, indem ihre ökonomische Seite in Form der detaillierten Beschreibung der dafür notwendigen Accessoires ausgesprochen wird. Auf Jelkas Haut fällt das Kerzenlicht und läßt sie samteten wirken (5: 4):

Edi: Auf jene Haut, die noch viel samtener wirkt, wenn ich deine Zigarette mit diesem Dunhill entzünde, (...)

Jelka: Auch der Duft (...) trägt wesentlich zu diesem fremdländischen Zauber bei (...)

Edi: Er würde dich weniger schmeichelnd umwehen, käme er von simplem Kölnischwasser her, so kommt er doch von "Joy" von Patou her, direkt aus Paris (...).

Jelka: Auch das wunderbare Geschenk, das du mir mit dieser kleinen Kroko-Tasche gemacht hast, hinterläßt einen Schein auf meinem Gesicht, das meinen Teint nicht unwesentlich verschönert.

Im gleichen Atemzug betont Edi jedoch die Unwichtigkeit dieser Dinge, denn (5: 4): "Zwei Menschen, die endlich die große Liebe entdeckt haben, sind alles. Wir beide sind alles, Jelka. Wir haben lange gesucht, und nun endlich, nach langen Irrwegen, sind wir ans Ziel geführt worden: Liebe heißt das Ziel." Als jedoch seine Exfreundin Erika auftaucht, unterhält er sich mit dieser lange über Einkaufstrips nach Paris und über Autorennen, während Jelka im Schema bleibt und Erika mit unangebrachtem Trost



überhäuft. Am Ende des Abends macht Edi Jelka den Vorschlag, zu ihm zu ziehen und dafür ihr Studium aufzugeben. Sie soll sich ganz auf ihr Ziel - nämlich eine mögliche Heirat - konzentrieren. In der letzten Sequenz dieser Folge wird Jelka auch schon den potentiellen Schwiegereltern vorgestellt, denen Edi sie als exotische, seltene Neuerwerbung präsentiert und die ähnlich rassistisch wie der Sohn auf sie reagieren.

Die sechste Folge von Jelineks *Jelka* und damit die 14. der Serie wurde am 3.3.1977 gesendet. Der Titel in Reimform lautet ...gerät nicht aus dem Tritt, denn viel Geld geht mit. Die ganze Folge spielt in der Penthousewohnung von Jelka und Edi, die das Paar nun bezogen hat. Auf den ersten Blick scheint hier die Welt völlig in Ordnung: Jelka hat anscheinend alles, was sie sich wünscht, sogar eine Aufwartefrau. Sie muß weder arbeiten noch studieren. Aber vor allem hat Edi alles, besonders eine (8) "willige Jelka". Er arbeitet in der Wurstfabrik seiner Eltern. Diese Konstellation könnte das glückliche Ende der üblichen Familienserie sein. Doch Jelka langweilt sich mit Edi, der die meiste Zeit vor dem Fernseher liegt. Der Platz seiner Hand ist nicht mehr der Porsche-Schalthebel. Statt dessen ruht (6: 3) sie "sicher und stark auf dem Ultraschall-Programmwähler." Trotz allem Luxus scheint Jelka auf die Ebene einer Prostituierten gesunken zu sein. Doch noch immer glaubt sie, Edi auf sanfte Weise etwas Kultur beibringen zu können. Dieser droht ihr Prügel an, als sie dies vor seinen Freunden anspricht (13). Als die Männer dann gemeinsam zum Waldlauf aufbrechen, lädt Jelka eine Arbeitsgruppe der Uni zu sich nach Hause ein. Bei Edis Heimkehr ins Appartement stellt er sich ganz als von der Gattin hintergangener Ehemann im Stil der trivialen Vorlage dar. Er macht Jelka Vorwürfe, wenn er meint (6: 21): "Und du bringst sie auch noch in mein Haus, das auch dein Haus war bis zu der Stunde, da du dir das selbst verscherzt hast." Daß Edi Jelka gekauft hat, stellt er am Ende definitiv klar. Die Pelzmäntel hat sie schließlich für den Abbruch ihres Studiums bekommen. Er verlangt nun von Jelka die Einhaltung des Vertrages. Als sich jedoch beide wieder beruhigt haben, reden sie über Jelkas "Ausbruchsgelüste" wie es die Gattungsfolie gebietet. Edi spricht zu Jelka, die ihm intellektuell überlegen ist, wie vorher der Arzt zu seiner 'kleinen Artzfrau' und wie im Trivialroman der Mann zur schutzsuchenden, unmündigen Frau (6: 25f): "Mein kleines Mädchen langweilt sich also. Wo sie doch so schöne Sachen bekommen hat!" Sogleich beginnt er, darüber nachzudenken, wie er diesen "merkwürdigen Freiheitsdrang in vernünftige Bahnen" lenken könnte.

Die siebte Folge von *Jelka* und damit die fünfzehnte der Gesamtserie wurde am 10.4.1977 gesendet. Sie trägt den Titel Eine bayrische Wurstfabrik fällt leider ein Stück zurück. Jelka arbeitet in der Wurstfabrik von Edis Eltern, hat aber kaum Verantwortung. Sie ist dort, damit Edi sie besser kontrollieren kann. In dieser Firma trifft sie auf die jugoslawische Arbeiterin Sorica, eine alte Bekannte aus den Folgen von Chotjewitz. Diese will jedoch weder mit Jelka etwas zu tun haben noch an die gemeinsame Vergangenheit erinnert werden. Als Juniorchefin schlägt Jelka die Ablehnung ihrer jugoslawischen Landsleute entgegen, die allesamt aufgrund von Rationalisierungsmaßnahmen auf ihre baldige Entlassung warten.

Jelka schlägt sich auf ihre Seite. Über ihre Verführungskünste will sie Edi zur Unterstützung ihrer Landsleute bewegen und schafft zu Hause ein romantisches Ambiente ganz im Stil der trivialen Vorlage. Dementsprechend reagiert auch Edi sofort mit Liebesfloskeln (7: 10): “Du bist heute so besonders weich, Jelka. Wie der Kerzenschein dieser teuren Duftkerze dein weiches Gesicht mit den samtenen Augen überstrahlt (...). Jetzt mußt du dich mir nur noch ganz und schrankenlos geben.” Die immer gleichen Worte über die zitternden Oberarmmuskeln des ansonsten starken und unnachgiebigen Mannes sind hier schon zum drittenmal innerhalb der Serie zu hören. Das triviale Bild für das große Gefühl macht Jelinek dadurch lächerlich, daß Edi diese angeblich spontane körperliche Geste zielgerichtet einsetzt (7: 12): “Ich werde weich und willenlos, wenn auch nicht zu sehr, weil das unmännlich wäre. Na, komm schon! Willst du heute etwa noch ein Vorwort schreiben?” Brachial zwingt Edi Jelka dazu, ruhig zu sein, zieht ihr Liebesbekenntnis ins Lächerliche und fordert sie auf, sich auszuziehen. Der Beischlaf selbst wird wie in der trivialen Vorlage nicht geschildert.

Als er sich danach weigert, bei seinen Eltern die Interessen von Jelkas Landsleuten vorzubringen, wirft diese ihm Feigheit vor. Edi kontert mit der Schilderung seiner Seitensprünge, Jelka droht ihm mit einer Anzeige wegen Beschäftigung von Schwarzarbeitern. Beide verletzen sich gegenseitig auf der Ebene, auf der sie das Gegenüber als am empfindlichsten wännen: Edi glaubt, daß dies bei Jelka ihr Körper sei, Jelka droht ihm auf der geschäftlichen Ebene. Dann verläßt sie ihn, doch sie geht als Hoffende. Ihre Gedanken und Gefühle, die im Text der Sprecher ausdrückt, bringen sie wieder der trivialen Vorlage näher. Sie tröstet sich damit, (22) “daß die Liebe letztlich siegen wird,” und geht zu ihrer vermeintlichen Freundin Annette, auf daß Edi sie bald zurückhole. Wieder setzt die Autorin das Publikum einer ständigen Wechseldusche zwischen trivialer Schablone und deren Verneinung aus.

Die achte und letzte von Jelinek verfaßte Folge mit dem Titel Jelka muß erkennen: auch Wurst kann einen trennen wurde am 17.4.1977 gesendet. Sie ist die sechzehnte Folge der Serie. Nur eine Nacht ist seit Ende der letzten Folge vergangen und Jelka erwacht in ihrem alten Zimmer im Haus der Hennings. Ihre Träume von ihrer nächsten Zukunft sind ganz um Stil der Serienvorlage, in der das Gute siegt. Sie glaubt, wie der Sprecher es formuliert, an Edi, der kommen und seine Jelka (8: 3) “heimholen wird. Im Triumph und mit der Garantie erfüllter Forderungen in der Tasche wird Jelka dann über die Schwelle des gemeinsamen Heimes geleitet werde. Mit diesem Bewußtsein ruht Jelka aus, hoffentlich ruht sie nicht zu lange.”

Denn was folgt, ist die harte Realität in Gestalt des Kindes Sabine, das Jelkas Hilfe fordert. Wie früher will das Ehepaar Henning nämlich Jelka rücksichtslos für sich nutzen. Jelka war nie eine Freundin. Ihr Platz ist in der Küche, was Annette in aller Deutlichkeit ausspricht. Doch Jelka versucht, im trivialen Raster zu bleiben. Sie nimmt die alte Arbeit auf und behauptet doch, nur (8: 10) “der Hausfrau in Kleinigkeiten zur Hand zu gehen.” Sie bleibt ihrer Rolle als Fabrikanten-Freundin treu, wenn sie auch schon längst wieder Putzfrau ist. Währenddessen beginnt Annette, sich mit Edi zu amüsieren, weigert

sich, Jelka dies zu gestehen und greift dabei auf bekannte Floskeln zurück. Sie will den Namen des Mannes nicht preisgeben, da es Dinge gebe (8: 13), „die man ganz tief in sich verschließen“ müsse und die man mit keinem Menschen teilen könne. Doch schließlich klingelt es eines Tages, Jelka öffnet und begrüßt den vor ihr stehenden Edi mit überschwänglichen Worten (8: 15): „Edi! Geliebter! Endlich! (...) Wie lange hast du mich schmoren lassen! Diese Blumen, sie blühen wohl nur für mich, nicht wahr, Edi, sag es! Diese kleine Buße kann und will ich dir nicht ersparen.“ Aber Jelkas Euphorie wird jäh ein Ende gemacht, denn Edi will nicht zu ihr, sondern zu Annette. Trotzdem hört Jelka nicht auf, ihre Liebe zu Edi zu beteuern und wähnt sich in einem Alptraum. Doch schon hat Annette (19) ihre „Familie bis zum abendlichen Geschäftsessen vergessen“ und geht mit Edi, um die „Wiedervereinigung nicht unnötig“ hinauszuzögern. Währenddessen heult sich Jelka zu Hause die Augen aus. So findet sie der Arzt, als er nach Hause kommt. Er gibt vor, sie trösten zu wollen, bringt sie in sein Bett und macht schnell das Licht aus, denn Jelkas Wimperntusche ist verlaufen.

Keine der Hoffnungen und Strategien, die Jelka von den Apologeten und Profiteuren der Mythen - den Reichen und Schönen - gelernt hat, ist aufgegangen. Für die im Hörspiel auftretenden und aus der trivialen Vorlage bekannten heroischen, reichen, von ideellen Werten redenden, stilvollen und schönen Menschen bleibt Jelka Putzfrau oder Körper. Der materielle Wert des der Serie entliehenen Ambientes wird im Hörspiel Jelineks quasi in Zahlen aufgerechnet, jede Floskel nach ihrer ökonomischen Basis abgeklopft.

### 2.2.2.9 Die Vampirgeschichte: *Erziehung eines Vampirs*

Dieses Hörspiel ist die Geschichte der männlichen Fiktionen über die Frau in Form einer Vampirgeschichte.<sup>65</sup> Ruthner (1997. A9) hebt hervor, daß der Vampir als Sündenbock die von der Aufklärung ad absurdum geführte Hexe ablöst und daraufhin zu einem Medienereignis in ganz Europa wird. Caduff (1991. 120) betont, daß der Vampirismus dem Volksglauben nach vorwiegend Menschen traf, die sich nicht den gegebenen sozialen und moralischen Normen fügten. Er fungierte als Strafakt für gesellschaftliches AußenseiterInnentum. Dessen Begründung ist aber in der Vampirgeschichte für Vampire und Vampirinnen unterschiedlich: „Wo die Erscheinung der Vampirin generell psychosozial begründet ist und der Wiederherstellung der Sexualmoral gilt, da tritt der männliche Vampir in dieser herrschenden Moral und Ordnung als anarchischer Störfaktor auf.“ (Caduff. 1991. 123) Mit diesen aus der Sage und der trivialen wie auch hohen Literatur bekannten blutsaugenden Halbtoten geht Jelinek auf ihre spezielle Weise um: Sie übernimmt die dargelegte Motivation der Vampirin, kombiniert diese aber

<sup>65</sup> Weder das Hörspiel noch dessen dramatischer Vorläufer *Krankheit oder moderne Frauen* (vgl. 2.1.3.3) ist der erste Text Jelineks, in dem jenes sagenumwobene Fabelwesen auftritt. In der Geschichte *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* (1969) steht ebenfalls ein Vampir im Mittelpunkt.

mit der überlieferten Funktion des männlichen Vampirs. Die Motivation der Vampirin ist im Hörspiel eine psychosoziale, da sie ihr Begehren als lebende Frau nicht einlösen kann. Dennoch dient ihr die Vampirexistenz nicht dazu, dieses Begehren einzufordern, "da es als fremdes, auf sie übertragenes Verlangen erkannt und demzufolge ausgelöscht wird; die vampirische Sphäre bietet vielmehr Schutz vor dem Begehren der lebenden Männer (...)." (Caduff. 1991. 123)

Wie ihr männlicher Kollege Dracula fungiert auch Jelineks Vampirin als Störfaktor der herrschenden Ordnung. Denn Vampire wurden schon in der Vorlage vorzugsweise im gesellschaftlichen Abseits Stehende wie unehelich Geborene und jene, die zu Lebzeiten gegen die Gebote der Kirche verstoßen haben. (Sturm/Völker. 1973. 78) In der trivialen Vorlage war der Vampir der auszumerzende Außenseiter, dessen Auslöschung meist als Happy-End vollzogen wurde. Doch in Jelineks Hörspiel ist es in erster Linie der Gegenspieler Emilys, nämlich Heidkliff, von dem die Gewalt - in erster Linie in Form von Definitionsmacht - ausgeht. Über diesen Ansatz, der die Ingroup und Outgroup der Vorlage umdreht, geht die Autorin parodistisch mit der ideologischen Funktion der Vampirgeschichte um, mit der sich Sturm/Völker (1973. 132) beschäftigen. Diese Autoren arbeiten heraus, wie Stoker seinen Dracula-Roman dem Kollektivbewußtsein des beginnenden Jahrhunderts anbequemt. Sie deuten den Vampirjäger van Helsing als ein "gegenwärtigeres Ungeheuer" als den Vampir und als "Leitbild des überlegenen, alles durchschauenden Führers, der Verschwiegenheit und Gehorsam fordert, damit er nicht durch die Zweifel der Aufklärung behindert wird." Es sei jene Art von Autorität, "die ihre Herrschaft von der Mission ableitet, die Welt vor dem drohenden Abgrund zurückzureißen, die vor unterirdischen, nur ihr kenntlichen Verschwörungen warnt". Helsing erscheint in ihrer Interpretation als viktorianischer, mit allen Sondervollmachten ausgestatteter James Bond. Sturm/Völker (1973. 133f) sehen so den Dracula-Roman als Meilenstein des Beginns eines Prozesses,

in dem die Kulturindustrie das Dämonium der schwarzen Romantik für die Trivialmythologie plündert. Das Spiel von dem lächelnden van Helsing und dem ebenso gräßlichen wie endlich hilflosen Gespenst (und neuerdings auch seine Umkehrung) geht bis heute in mancherlei Verkleidung als gruselige Bestätigung unseres Wohlseins über alle Kinoleinwände und hat unzählige Buchseiten gefüllt.

Auch Emily wird als Bedrohung empfunden, da sie das herrschende System in Frage stellt. Denn im Gegensatz zu vielen männlich entworfenen literarischen Vampirinnen wie Goethes *Braut von Korinth*,<sup>66</sup> welche die ausgesaugten Männer auch noch im Tod für sich beanspruchen, dekonstruiert Jelineks Emily den Verlobten Heidkliff. Caduff (1991. 134) kommt deshalb zu folgendem Schluß: "Die Konstruktion von weiblichen Vampirinnen ist wegen der kulturgeschichtlichen Spurenlosigkeit und der daraus resultierenden Unbelegbarkeit von Vampirwesen bedeutsam, da sich die Frauenexistenz historisch

---

<sup>66</sup> Sturm/Völker (1973. 112) stellen fest, daß der Vampir im Gegensatz zur ersten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Frau ist.

ebenfalls weitgehend immateriell überliefert.“ Wie der Vampir hat die Frau kaum Spuren in Geschichte und Kultur.

Auch Jelineks Textpraxis orientiert sich an der vampirischen Existenz: Ihr stilloses, schmutziges Verunreinigen der Prätexte beachtet weder Trennwände zwischen Zeiten, Gattungen und Vorlagen noch syntaktische oder semantische Einheiten. Ähnlich wie in trivialen Gattungen werden Zeiten einfach überschritten. Dieser Anleihen aus der Trivialliteratur bediente sich Jelinek schon im Hörspiel *wenn die sonne sinkt*. “Bitte verloben wir uns! Jetzt sind wir schon verlobt”, (6) meint so Heidkliff im Vampir-Hörspiel. Er bezeichnet seine Verlobte ganz im Stil einer Liebesszene als unvergleichlich. Doch schon im nächsten Satz vergleicht er sie doch, und zwar mit einer Spiegelscherbe und einem rostigen Nagel (7). Über die Einmaligkeit der Liebe bzw. die Vermarktung dieses Mythos in Serien à la Traumhochzeit macht sich dieser Text lustig, wenn Heidkliff meint (7): “Ich sage dir jetzt etwas, das ich, außer im Fernsehen, noch nie zu einer Frau gesagt habe: Ich liebe dich, Emily! Mein Gott, was bin ich für eine tolle Hose!” Sie sei (9f) “der siebente Himmel für den, der sowas aushält.” Die Rede der Personen beginnt also mit Stereotypen aus trivialen Gattungen, die jeweils im nächsten Satz auf den Kopf gestellt werden. So meint Heidkliff zu Emily (4 u. 6): “ich schaue dich an und möchte nicht wieder jung sein, weil ich es noch bin. (...) Du liegst so leuchtend vor mir. Meine Liebe kennt ihre Grenzen genau.”

Geräusche werden bewußt als Zitate aus der Vampirgeschichte eingesetzt. In diesem Sinne lautet eine der Regieanweisungen (10): “Man hört eine quietschende Tür, wie im beliebten Gruselfilm.” Heidkliff wirft seiner vampirischen Verlobten vor, nachts unterwegs zu sein und dabei störenden Lärm zu verursachen (4). Sie gibt das zischende, bedrohliche Gelächter des klassischen Vampirs von sich (7) und verweist auf ihr hohes Alter (8). Das Flattern einer Fledermaus (10) steht für das bekannte Bild des Blutsaugers, der sich nachts in dieses Tier verwandelt, um seine Opfer zu suchen. Auch Emily erzählt von ihren nächtlichen Erkundungen auf dem Friedhof. Der Hals ihres Verlobten ist das einzige Körperteil an dem sie wirkliches Interesse zeigt (15).<sup>67</sup> Doch das Gruselige ist im Hörspiel verflacht, und dadurch erhöht es nochmals das Künstliche der Figuren.

Die Vampirin dient Elfriede Jelinek in diesem Hörspiel als Bild für das Prinzip Frau: Sie stirbt nicht ganz und lebt nicht ganz und kommt immer wieder. Mittels der Vampirmetapher findet eine Auseinandersetzung über die weibliche Nicht- und Doch-Existenz statt. Die Verbindung zu Simone de Beauvoires Definition des Weiblichen drängt sich auf. Auch sie faßt die Frau aufgrund ihrer weitgehenden Geschichts- und Ortlosigkeit als das Andere, nicht Definierte. Die Vampirinnen in *Krankheit oder moderne Frauen* und damit auch Emily in *Erziehung eines Vampirs* deutet Claes (1994. 65) als

<sup>67</sup> Im einzigen Artikel zu diesem Hörspiel - der Ankündigung der Erstsending von Matuschek-Labitz (1989a. 34) wird es als Stück über “Sado-Masochismus, Gewalt von Männern gegen Frauen und deren Unterwerfung” interpretiert. Doch gerade in diesem Hörspiel gehen Attacken auch von der Frau aus. In der Ankündigung des Hörspiels in der Zeitschrift *Hörzu* am 29.8.1986 wird Emily gar als Patientin Heidkliffs vorgestellt.

“Metaphern der in einer männlich bestimmten Kultur verhinderten und verweigerten weiblichen Menschwerdung.” Die Autorin sehe das vampirische “Schwanken zwischen Leben und Tod nicht nur als Bild für die (...) verhinderte Vollständigkeit der weiblichen Existenz, sondern auch als Metapher der weiblichen Kunstproduktion und ihres Kunstverständnisses.” Für Claes (1994. 85) verkörpern die Vampirinnen des Dramas, aus dem sich das Hörspiel speist, die Situation der Frau in einer vom männlichen Standard bestimmten Kultur, in der sie keinen festen Ort habe, an dem sie Subjekt werden könne, sondern als das andere des Mannes definiert werde und dadurch zu einer dem vampirischen Dasein vergleichbaren Existenz des Dazwischenseins und der Unvollständigkeit gezwungen sei.

Emily lebt nicht, aber tot ist sie auch nicht. Sie ist da und nicht da. Sie kommt und geht, sie ist überall und nirgends. Sie kann nicht über binäre Paare erfaßt werden und führt nicht nur eine Doppel-, sondern eine Mehrfachexistenz. Außerdem verkörpert Emily als Krankenschwester und Vampirin die Dichotomie der Prototypen der Frau Heilige/Hure zugleich. Aber sie ist nicht Krankenschwester, um über Bluttransfusionen zu helfen, sondern um den roten Saft selbst zu konsumieren. Ihre Blutkonserven genüßlich wie einen Longdrink ausschlürfend, erinnert sie an Le Fanus *Carmilla*. Sturm/Völker (1973. 121) deuten diese Vorläuferin Emilys als “infernalische Vermummung einer sadistisch-lesbischen Neigung.” Sie bereite sich “ihre Opfer mit der Raffinesse eines Gourmets zu.”

In der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) meint die Autorin, es sei “da noch etwas Anderes, das Unheimliche, Unergründliche, in die Tiefe Reichende dieses seltsamen Wesens, von dem keiner weiß, was es ist, obwohl wir es schon oft gesehen haben: die Frau.” Denn während

die chinesischen Meister der Kunst, wie die Legende sagt, in ihre Bilder hineingegangen und verschwunden sind, taucht die Frau immer wieder auf, beschäftigt wie sie ist mit dem verschwinden. Das ist die Metapher für den Vampirismus. Und wie gut, daß der Vampir am Tag pünktlich verschwindet. Der Mann kann auf den Anblick von Runzeln, Lockenwicklern, fettigen Gesichtern verzichten!

Eva Meyer (1990. 98) bestimmt den Vampir als “Formel eines Typs, dessen Funktionieren vor allem darin besteht, daß man nicht hinter sein Geheimnis kommt.” Der weibliche Vampir verdoppelt dieses Problem. Das Hörspiel parodiert den subjektphilosophischen Ansatz aus der Vampirperspektive, denn der eigene Blick in ihr Inneres bzw. in den Spiegel ist der Frau und der Vampirin verwehrt. Ihr wird der Blick des Mannes aufgezwungen, der ihr erzählen will, wie ihr Innenleben aussieht (Heidkliff ist ja auch Gynäkologe). Wie der Vampir in der Vorlage kennt auch Emily ihr Spiegelbild nicht und meint (26): “In einem Spiegel sehe ich, der Vampir, rein gar nichts.” Die Tatsache, daß sie kein Spiegelbild hat, steht für den Mangel an Identifikationsmöglichkeiten, die nicht patriarchal bestimmt sind. Der Mann sieht sich gemeinhin mit seinen, mit männlichen Augen, während der Blick, mit dem die Frau sich im Spiegel betrachtet, ein männlicher ist, der die Frage stellt, inwieweit das Erblickte dem Bild der Frau entspricht. Der Blick der im Patriarchat sozialisierten Frau ist ein kolonisierter. In all den Diskursen, die in das

Hörspiel eingehen, bleibt so eine Verortung der Frau trotz der an ihr ausprobierten Zuschreibungen unmöglich.

Claes (1994. 64) weist auf die wechselnden Bedeutungen des Vampirmotivs bei Jelinek hin. Die Autorin benenne mit ihm auch "das herrschende Prinzip kapitalistischen Wirtschaftslebens ebenso wie die Wiederkehr bewältigt geglaubter Phänomene wie den Faschismus." Es dient aber auch als Metapher zur Beschreibung zerstörerischer Ausbeutung im politisch-ökonomischen und psychisch-sexuellen Bereich. Vampirismus dient der Autorin daneben als Bild für das Gesetz der Sexualität zwischen Frauen und Männern. Auch ihre Sexualität kann die Frau bzw. Emily nicht wie der Mann vorzeigen. Deswegen hat Jelinek ihr

zwei falsche Vampirzähne wachsen lassen, die gleichzeitig auch eine Metapher sind für die weibliche Existenz (...). Es gibt eine einzige weibliche Vampirgeschichte<sup>68</sup> und das ist bezeichnenderweise ein lesbischer Vampir, weil es unmöglich wäre, dieses falsche Begehren zu überschreiten und es auf den Mann zu wenden, also muß es sich auf eine andere Frau wenden. (Int. Meyer. 1995. 10f)

Obwohl Emily in den Sprachbildern Heidkliffs auf ihre vermeintliche Kastriertheit festgelegt wird, kehrt sie in ihrem Dasein als Vampirin die angeblich natürliche Bestimmung der Frau und setzt sich mit dem Phallussymbol Zahn ausgerüstet in Szene, den sie sich einbauen läßt, um ihn nach Belieben ein- und auszufahren. Der Zahn gilt schon in der Vorlage als Zeichen der vorführbaren Lust und Macht. Auch Beaudelaire, George und vielen anderen diente das Vampirmotiv als gebräuchliche erotische Metapher. (Sturm/Völker. 1973. 117) Levin (1991. 91f) weist darauf hin, daß gerade in der Vampirwelt die Geschlechterrollen durcheinander geraten und die Überschreitung sexueller Kategorien möglich ist: Dracula penetriert und erhält gleichzeitig Lebenssaft. Der weibliche Vampir handelt ebenfalls als Penetrator und erhält auch Saft. Dem Vampir und der Vampirin scheint (geschlechtlich) alles möglich zu sein.

---

<sup>68</sup> Hier ist die Autorin nicht richtig informiert. Vampirinnen gibt es viele in der Literatur, aber keine betreibt das Blutsaugen so lustvoll und überwiegend folgenlos wie Le Fanus Carmilla, die Jelinek hier wohl meint.

## 2.3 Die Hörspiele als Angriffe gegen Mythen

Elfriede Jelinek nutzt das Hörspiel für das Aufzeigen und Zerschlagen mythischer Strukturen, die aus dem Alltag kommen und diesen bestimmen. In ihnen spiegelt sich falsches Bewußtsein, dem Jelinek in ihren Hörspielen auf die Spur kommen will. Ihr Versuch, die Mythen von Kunst, Liebe, Natur usw. als bürgerliche aufzudecken, zieht sich gattungsübergreifend durch ihr literarisches Werk, das durch theoretische Texte zu diesem Thema untermauert wird.

### 2.3.1 Theoretische Grundlagen bei Barthes, Barth/Sorel und Jelinek

Mythen sind vor allem dann wirksam, wenn wir sie als Mythen nicht erkennen. Mythen erkennen wollen bedeutet, wissen wollen wie es *wirklich* ist (...). *Mythen sind starre, auf wenig reduzierte Abziehbilder von dem, was wir Wirklichkeit nennen.* Der Mythos ist eindimensional und unreflektiert, er zeigt die Oberfläche. (...) *Je trivialer der Mythos ist, desto unbemerkter ist er.* Er versteckt listig die Sicht auf das, was ist. (Widmer. 1970. 11ff)

Der Begriff des Trivialmythos ist bis heute lexikalisch nicht nachzuweisen. Er taucht jedoch als Titel der von Matthaei 1970 herausgegebenen Anthologie *Trivialmythen*<sup>69</sup> auf, in der auch das Essay *Die endlose Unschuldigkeit* von Elfriede Jelinek enthalten ist. Jelinek benutzt diesen Begriff erstmals in diesem theoretischen Text und stützt sich bei seiner Definition sowohl auf Roland Barthes' *Mythen des Alltags* als auch auf den Begriff des "sozialen Mythos" aus Barths Sorel-Rezeption.

Roland Barthes' Essayband *Mythologies*, der 1957 in Paris erstveröffentlicht wurde und seit 1964 als *Mythen des Alltags* in deutscher Übersetzung vorliegt, macht schon im Titel deutlich, daß der Mythosbegriff des Autors über den traditionellen hinausgeht. Im ersten Teil dieses Bandes sammelt Barthes in Form kleiner Essays Untersuchungen zu Dingen des alltäglichen Lebens und zeigt deren Fähigkeit, bürgerliche Werte zu transportieren und damit zur Festigung der bestehenden Gesellschaft beizutragen. Er analysiert die Strukturen allgegenwärtiger Zeichensysteme, wie das der Werbung, um die Sprache der Wertevermittlung aufzudecken. So betrachtet er die beliebte Speise Beefsteak mit Pommes frites als Transporteur des Franzosentums, entdeckt in der Photoausstellung "Die große Familie der Menschen" die Begründung sozialer Ungerechtigkeiten in der Natur des Menschen und wirft dem avantgardistischen Theater eine Flucht in den Stil vor, die eine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft

<sup>69</sup> Der Klappentext dieses Sammelbandes deutet die zusammengestellten Texte als Beweise dafür, "daß Literatur möglich ist auch und gerade dann, wenn die allgemeine Fiktionalisierung der Umwelt ihr das Monopol auf Imagination streitig macht. (...) Denn die triviale Künstlichkeit unseres Milieus, täglich als 'Natur' ('Leben aus erster Hand') proklamiert, fordert eine zweite Künstlichkeit heraus, die die erste verdoppelt und distanziert."



umgehe. Barthes untersucht auch die Sprache der Mode<sup>70</sup> aus semiologischer Sicht. Seine Ergebnisse legt er am Ende des Bandes in einem theoretischen Teil dar, der hier kurz nachgezeichnet werden soll:

Barthes (1964. 85) definiert den Mythos zunächst ausgehend von einer generalisierten Sprachauffassung als Aussage. Er sei weder Objekt noch Begriff oder Idee, sondern Mitteilungssystem, Botschaft und eine Weise des Bedeutens. Zweitens deutet Barthes (1964. 88ff) den Mythos als semiologisches System, wobei ihm das Zeichenmodell Saussures als Ausgangspunkt dient. Die Semiologie definiert er als "eine Wissenschaft von den Formen, da sie Bedeutungen unabhängig von ihrem Gehalt untersucht." Zu ihr und zur historischen Wissenschaft gehöre die Mythologie, die Ideen in Form untersuche.

Demnach entstehen sprachliche wie mythische Zeichen aus der Korrelation von äußerem Erscheinungsbild (Bedeutendes) und Inhalt bzw. psychischer Vorstellung, die beim Gebrauch hervorgerufen wird (Bedeutetes). Signifikant ist für Barthes nicht nur die phonetische Einheit des Zeichens, sondern zugleich "dessen graphischer Aspekt, er ist Klang im musikalischen Sinn, Bild in allen Bedeutungen dieses Wortes und im allgemeinen jenes vieldeutige Zeichen, das im Begriff nicht aufgeht". (Doll. 1994. 38) Signifikant und Signifikat bilden zusammen ein Zeichen, ergeben einen Sinn. Dieser ist nun wiederum Signifikant eines zweiten Zeichensystems, dem des Mythos, welchem ein eigenes Signifikat zugeordnet wird. Über der denotativen Ebene (der Relation von Signifikant und Signifikat) bildet sich also eine zweite konnotative Ebene. Diese Verschiebung ist die Grundlage für den Mythos. Barthes (1964. 93) versteht ihn als sekundäres semiologisches System vom Typus einer Konnotationssprache, das auf dem linguistischen Sprachsystem aufbaut. Was im ersten System Zeichen bzw. Sinn (die Verbindung von Bedeutendem und Bedeutetem) ist, wird im mythischen einfaches Bedeutendes (Form). Das Bedeutende des mythischen Systems nennt Barthes Begriff, die Korrelation von Form und Begriff bezeichnet er als Bedeutung.

Man sieht, daß im Mythos zwei semiologische Systeme enthalten sind, von denen eines im Verhältnis zum andern verschoben ist: ein linguistisches System, die Sprache (oder die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen), die ich *Objektsprache* nenne - weil sie die Sprache ist, deren sich der Mythos bedient, um sein eigenes System zu errichten - und der Mythos selbst, den ich *Metasprache* nenne, weil er eine zweite Sprache ist, *in der* man von der ersten spricht.

Die mythische Botschaft ist parasitär, denn sie benötigt ein komplettes Zeichen, auf dem sie aufbaut. Die Korrelation des mythischen Begriffs und der mythischen Form hat den Charakter einer Deformierung, aber nicht einer Tilgung: Der Sinn verarmt zwar, bleibt aber am Leben. Für das mythisch Bedeutende

<sup>70</sup> Als Vorgriff auf die folgenden Kapitel soll schon hier auf eine Szene aus *Jelka* (2: 13f) hingewiesen werden. Es handelt sich um eine direkte Umsetzung der Theorien Barthes' zur Welt der Kleidung. Der Sprecher beschreibt die 'Sprache der Mode' am Beispiel ihres Designeranzugs: "Sein Gebrauchswert ist dem eines jeden anderen kostbaren Anzugs aus echter Spitze gleich. Sein Tauschwert jedoch wesentlich höher, da man den Markennamen des Entwerfers des Geschäftes, kurz, den ganzen Nimbus, der ihn umgibt, dazuschlagen muß. Auf dem Anzug klebt ein unsichtbares Schild und macht ihn kenntlich all jenen, die seine Sprache verstehen." Dann sprechen auch die Frauen in der Terminologie Barthes': Anna betont den (2: 14f) "Signalcharakter" der Kleidung und Annette die "Sprache dieses Kleidungsstücks".

heißt dies nun, daß die Form leer, aber gegenwärtig ist und der Sinn abwesend und doch erfüllt. Diese Zweideutigkeit hat nach Barthes (1964. 104f) folgenden Effekt:

der Mythos ist ein Wert, er hat nicht die Wahrheit als Sicherung; nichts hindert ihn, ein fortwährendes Alibi zu sein. Es genügt, daß sein Bedeutendes zwei Seiten hat, um immer über ein Anderswo zu verfügen: der Sinn ist immer da, um die Form *präsent zu machen*, die Form ist immer da, um den Sinn *zu entfernen*.

Das Zeichen wird nicht ausgelöscht, sondern bleibt als Alibi, das der Kritik des Mythologen stets widerspricht. Da die Form des zweiten Systems zugleich Sinn des vorhergehenden Systems ist, entsteht die doppeldeutige Natur des Mythos, der zwei Sprachen spricht: Die Objektsprache des ersten Systems und die Metasprache, die ihre Bedeutung neben den Sinn des ersten Zeichens stellt. Nach Barthes (1964. 98) wird der Mythos durch ein "unablässiges Versteckspiel von Sinn und Form" genährt. Beim Übergang von Sinn in Form verliert der Sinn sein vorher vorhandenes konkretes Wissen, um besser das des Begriffs aufnehmen zu können, welches konfus und aus unbestimmten Assoziationen gebildet ist. Sobald das Zeichen zur leeren Form wird, wird es seiner syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen enthoben: Es verliert seine Geschichte. Der Mythos nimmt ihm seine Lebendigkeit, die Transparenz seines Sinns und die noch vorhandenen Informationen über seine Entstehung, also seine Historizität. Das vom Mythos Bezeichnete erscheint so als ewig und unschuldig.

Und damit wären wir beim eigentlichen Prinzip des Mythos: Die Verwandlung von Geschichte in Natur. Denn wenn Geschichte sich verflüchtigt, bleiben nur ewige Werte, die keiner Erklärung bedürfen. (Barthes. 1964. 112f) Der Mythos kann unschuldig konsumiert werden, wenn er anstatt eines Systems von Werten (was jedes semiologische System ist) als ein System von Fakten aufgefaßt wird. Er wird als unschuldige Aussage empfunden, denn seine Intentionen sind verborgen und doch wirksam, weil der Begriff natürlich gemacht ist. Die LeserInnen des Mythos nehmen ihn nicht als semiologisches, sondern als induktives System wahr. Doch der Mythos bezeichnet laut Barthes und zeigt an, er gibt zu verstehen und schreibt vor. Er ist sowohl Nachricht als auch Feststellung und hat imperativen wie interpellatorischen Charakter.

Außerdem bezeichnet Barthes (1964. 117) den Mythos als gestohlene Sprache: Er nehme dem Sinn, "von dem er sich nährt, hinterlistig Dauer, er ruft in ihm einen künstlichen Ausdruck hervor, in dem er sich behaglich einrichtet, er macht aus ihm einen sprechenden Kadaver." Barthes bietet als Waffe gegen den Mythos die Technik an, diese gestohlene Sprache ein weiteres Mal zu stehlen. Schon an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß dies eine durchaus treffende Beschreibung des poetischen Verfahrens von Elfriede Jelinek ist. Die Wirksamkeit des Mythos ist stark von seiner Situation abhängig. Nach Barthes (1964. 133) genügt es, das allgemeine und unwiderrufliche System zu verändern, in welchem der Mythos seinen Platz hat, um seine Tragweite zu regulieren. Auch dieser Ansatz ist für Jelineks Werk, die darin enthaltenen Kontextverschiebungen, von großer Bedeutung.

Im Kapitel über die “Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft” (1964. 123-130) beschreibt Barthes, wie sich diese Klasse über den Mythos einer einzigen, immer gleichen menschlichen Natur entnennt. Der Mythos hat nach Barthes die Aufgabe, an die Stelle der Bourgeoisie als Klasse “den Menschen an sich” zu setzen. Obwohl der Status der Bourgeoisie ein besonderer und historischer ist, entwirft diese einen universellen und ewigen Menschen. Besonders das Kleinbürgertum nimmt die Wahrheiten der Bourgeoisie als allgemeine bzw. ewige an und wird deshalb keine Rechenschaft über das Woher und Wozu des Mythos einfordern. Die bürgerlichen Normen werden durch ihre tägliche Präsentation als generell menschliche, allgemeingültige Gesetze einer natürlichen Ordnung von allen Klassen unreflektiert internalisiert und praktiziert. Die Ideologie der Bourgeoisie absorbiert so andere Klassen, bietet Bilder zum kleinbürgerlichen Gebrauch an und schafft eine illusionistische Undifferenziertheit der sozialen Schichten.

Barthes begreift Mythen deshalb als entpolitisierte Aussagen, wobei er unter ‘politisch’ die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen versteht und dem Präfix ent- einen aktiven Wert gibt. Daß Barthes den historischen Aspekt der Bedeutungskonstitution betont, das Gemeinte im Bereich des Gesellschaftlichen als Gemachtes sucht, stellt einen eindeutigen Rekurs auf Marx dar (vgl. Kapitel 1). Was Marx unter Ideologie versteht, nämlich den Prozeß falschen Bewußtseins, ähnelt sehr dem Barthesschen Mythosbegriff und seinen praktischen Konsequenzen. Beide deuten Sprache niemals als wertfrei oder objektiv, sondern an einen gesellschaftlichen Hintergrund gebunden.

Der Mythos als Teil der bürgerlichen Ideologie gründet historische Intention als Natur und Zufall als Ewigkeit. Seine Funktion besteht nach Barthes (1964. 131) darin, “das Reale zu entleeren, er ist buchstäblich ein unablässiges Ausfließen, ein Ausbluten, oder, wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit.” Der Mythos unterdrückt jede Dialektik und organisiert eine Welt ohne Widersprüche, da ohne Tiefe. Durch die Umwandlung von Geschichte in Natur setzt er die Einfachheit der Essenzen an die Stelle der Komplexität der menschlichen Handlungen. Er macht als vor die Wirklichkeit gelegter Filter die Welt einfach, schafft Ordnung und nimmt damit Angst. Der Mythos begründet eine glückliche Klarheit, denn die “Dinge machen den Eindruck als bedeuten sie ganz von allein.” (Barthes. 1964. 132) Barthes versteht so unter dem Mythos eine nicht-szientistische, entpolitisierte sowie illusionäre Versöhnung von Widersprüchen. Durch den Vorgang der Mythenbildung bekommen Dinge immer konventionelle Ausdruckswerte, die sie nicht an sich selbst tragen, sondern die diktiert wurden. Der Mythos wird erst durch konventionalisierende Prozesse wirksam - also erst, wenn seine kollektive Geltung hergestellt ist. Die Trivialmythen oder Mythen des Alltags haben eine starke Präsenz, denn sie übernehmen die Sozialisation über die Massenkommunikation. Diese wird zum Über-Ich, zum Werkzeug der Beeinflussung und Vergesellschaftung. Sprache ist demnach Herrschaftsinstrument.

Die bürgerliche Gesellschaft ist der bevorzugte Bereich mythischer Bedeutung. Als geheime Verführer haben Mythen die Funktion von Leitbildern: Sie geben universelle, handlungsleitende Orientierungen und bieten Identitäten. Die Vorgehensweise des Mythos stärkt die Akzeptanz gesellschaftlicher Ungleichheiten, die als in der Natur des Menschen liegend wahrgenommen werden. Auf diese Weise stiften sie Kontinuität. Der Mythos ist nach Barthes (1964. 132) immer Metasprache, und "die Entpolitisierung, die er bewirkt, vollzieht sich oft auf einer bereits durch die allgemeine Metasprache 'natürlich' gemachten, entpolitisierten Grundlage, durch eine Metasprache, die abgerichtet ist, die Dinge zu *besingen*, nicht aber zu bewegen." Der Mythos ist so nach Barthes eine in Bezug auf Sinn durch die Unbestimmtheit ihres Bedeutungsmodus gekennzeichnete Strategie des Über-die-Welt-Redens. Laut Barthes (1964. 134f) spricht der Holzfäller, der mit den Dingen (den Bäumen) umgeht und sie bearbeitet, die transitive Sprache. Dagegen sprechen jene, die die Welt besitzen, die geschwätzige Metasprache, d.h. die mythische Sprache. Darauf geht Jelinek in ihrem Essay über Irmgard Keun *Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen* (1980. 223) ein, wenn sie schreibt: "Mythologisieren setzt Reichtum voraus, denn die Lüge kommt aus dem Reichtum, dem Überfluß der Sprache, während die Armut nur von den Objekten der Arbeit und des täglichen Bedarfs sprechen kann." Der Unterdrückte, der die Welt macht, hat nach Barthes (1964. 138) eine "(politische) Sprache, der Unterdrücker konserviert sie, seine Aussage ist allgemein, intransitiv, gestenhaft, theatralisch, es ist der Mythos. Die Sprache des einen meint Veränderung, die des anderen Verewigung."

Barthes unterscheidet zwischen linkem und rechtem Mythos und warnt vor beiden. Als Beispiel für einen linken Mythos dient ihm die Definition Stalins als Genie, die den Menschen und seine Taten in die Nähe des Irrationalen und Unausdrückbaren bringe. Der linke Mythos hat für Barthes aber nur periphere Bedeutung, da vor allem die Bourgeoisie dadurch, daß sie sich als solche verberge, Mythen hervorbringe. Sein Augenmerk liegt auf dem rechten Mythos als Sprache der Verewigung. Dieser bedient sich nach Barthes (1964. 140-147) bestimmter rhetorischer Figuren, wie z.B. des Serums: Es bekennt das akzidentelle Übel einer Klasseninstitution, um deren prinzipielles Übel um so besser zu maskieren. Weitere rhetorische Figuren sind die Entziehung von Geschichte (alles war seit jeher so), die Identifizierung (jedes Andere wird auf dasselbe zurückgeführt), die Tautologie (dasselbe wird durch dasselbe definiert), das Weder-Noch, die Quantifizierung der Qualität und die Feststellung (die Tendenz zum Sprichwort). All diese rhetorischen Figuren benutzt und parodiert Jelinek auch in ihren Hörspielen (vgl. Kapitel 2.4). Hier findet sich oft die Struktur der Wiederholung und Tautologie. Doch vor allem versucht die Autorin, in ihren Hörspielen die Feststellung als Trick des Mythos zu entlarven. Barthes beschreibt diese als Tendenz zum Sprichwort, um die Hierarchie der Welt als unveränderliche zu vermitteln. Die bürgerliche Feststellung basiere auf dem sogenannten gesunden Menschenverstand und demnach auf einer Wahrheit, "die auf willkürlichen Befehl des Sprechenden innehält." (Barthes. 1964. 146)

Im letzten Kapitel der *Mythen des Alltags* (147-150) beschäftigt sich Barthes mit der Notwendigkeit und den Grenzen der Mythologie. Die Entschleierung der Mythen, d.h. die Arbeit des Mythologen und der Mythologin, sieht er als politischen Akt, den auch Jelinek in der sprachlichen Zerstörungsarbeit ihrer Hörspiele leistet. Barthes empfiehlt dafür die Überaffirmation, die als subversive Strategie im 21. Jahrhundert wieder hoch im Kurs steht.<sup>71</sup> Entsprechend treibt Jelinek die Aussagen des Mythos auf die Spitze, so daß die dahinter stehende Ideologie hervortritt. Für Barthes kann der Entschlüsselungsvorgang nämlich nur erfolgreich sein, wenn er sich nicht einfach auf den Gegensatz Mythos bzw. Metasprache contra Objektsprache beruft, sondern wenn er sich der mythischen Sprache bedient und diese als solche bewußt denunziert. Die MythologInnen sollen den Mythos mit seinen eigenen Waffen schlagen, ihn nochmals bestehen und mythisieren. Für Barthes ist es deren Aufgabe, den Mythos als Deformation zu erkennen und ihn zu entziffern. Diese erfüllt Jelinek in ihren Hörspielen. Die Texte wirken allesamt wie literarische Umsetzungen von Theorien Barthes'. Die daraus folgende intertextuelle Komponente - der ständige Rekurs auf diesen Theoretiker - ist immer gegeben.

Die trivialen Mythen werden, wie schon angedeutet, über die Medien der Kulturindustrie verbreitet, woraus Jelineks Beschäftigung mit der Massenkommunikation folgt, die sich an Gmelin orientiert. Für ihn haben massenmedial vermittelte Mythen die Funktion eines väterlichen Gesetzes. Sie schaffen ein gesellschaftliches Über-Ich. Diese Thesen laufen in Jelineks Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 50) mit den Theorien von Barthes zum Alltagsmythos und von Barth/Sorel zum sozialen Mythos zusammen:

die trivialmüten sind der untergrund auf dem die nachfrage nach dem sozialen mütos wachsen muß der wieder ein ganz wesentlicher faktor jeder massenbewegung ist. mütos und masse gehören notwendig zusammen oder besser: durch die gemeinschaftbildende kraft des mütos wird masse gemacht.

Von Hans Barths Sorel-Rezeption übernimmt Jelinek die These, Mythen seien fähig, Individuen zur Masse zusammenzuschließen. Sorel hat das zwanzigste Jahrhundert mit seiner Lehre des sozialen Mythos und seinem revolutionären Irrationalismus nachhaltig beeinflusst. Seine Theorien spiegeln sich laut Barth (1959. 11) sowohl in der Theorie des Faschismus und Nationalismus als auch des Bolschewismus wider. Revolutionäre Syndikalisten, Royalisten und Faschisten beriefen sich auf ihn, da seine Lehre die geistigen Waffen für die Gegner von Parlamentarismus und Demokratie lieferte. Da Sorel nicht an die Allmacht der Vernunft glaubte, galt er als vehementer Kritiker des Bürgertums. Gleichzeitig bezeichnete er das am Marxismus als "vergänglich, was sich für wissenschaftlichen Sozialismus hält und unvergänglich, was er an mythischen Bildern birgt". (Barth. 1959. 23) Da Sorel nicht an die geschichtsbewegende Kraft wissenschaftlicher Systeme glaubt, wertet er das primär wissenschaftlich intendierte Werk von Marx ab, betont aber dessen mythisch-revolutionäre Elemente:

der Mythos <organisiert> die Menschen zu ordensmäßigen Gebilden, denen kein Opfer um der Sache willen zu groß ist. Er sammelt die Menschen in Gemeinschaften, die zur bedin-

<sup>71</sup> Vgl. autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe: Handbuch der Kommunikationsguerilla. Hamburg. 1997.

gungslosen Hingabe an das Ziel fähig und entschlossen sind. Der Mythos widersteht der Desillusionierung durch den Vergleich mit der Wirklichkeit. (Barth. 1959. 117)

Sorel betont nach Barth (1959. 93) die Fähigkeit des Mythos, Gemeinschaft zu erzeugen, denn nur der Mythos könne große Kräfte in den Menschen aktivieren. Der Mythos als System von Bildern "erzeugt die aktionsbereite und aktionsfähige Masse. Er ist es, der der Masse ihre Unwiderstehlichkeit verleiht." Barth (1959. 70) versteht Sorels Mythos als eine "Theorie der Revolution", die zu erklären versuche, auf welche Weise Menschen zu geschichtlich wirksamen Einheiten zusammengefaßt werden. Den Aufbruch bewirke immer ein Mythos, der die Menschen im Innersten treffe: "wo immer eine Vielzahl zur Einheit drängt, wird der Ruf nach dem Mythos laut." Der Mythos koordiniert mit dem Ziel der Übereinstimmung. "Denn nur der Mythos vereinigt die Menschen zur gemeinsamen Tat, nur er weckt den Glauben an ihr Gelingen, nur er bewahrt den Menschen vor der lähmenden Enttäuschung, wenn ihr kein Erfolg beschieden ist." (Barth. 1959. 72)

Der Einfluß der Theorien Gmelins und Barthes' sowie der Sorel-Rezeption von Barth auf das Werk Jelineks wird von der Literaturwissenschaft unterschiedlich bewertet. Obwohl Jelinek die Grundlagen ihrer Ästhetik, Basisthematik und Intention schon in den frühen siebziger Jahren unter Berufung auf Barthes in theoretischen Texten festlegt, versperrte sich ein Großteil der Jelinek-Forschung der Auslegung ihres Werkes als Projekt gegen Mythen des Alltags. Doch besonders Janz (1995. VII) mißt der Rezeption von Barthes' Konzept der Trivialmythen durch Elfriede Jelinek größte Bedeutung für das Gesamtwerk der Autorin zu. Sie bezeichnet diese als "Initialzündung" für die Entwicklung der ästhetischen Position der Autorin, "die Aspekte der strukturalistischen Semiologie verbindet mit Perspektiven der marxistischen Ideologiekritik". Jelinek adaptiert Barthes und deutet ihn marxistisch zugespitzt. Außerdem bringt sie antipatriarchale Positionen in die Kritik an den Trivialmythen ein. Janz (1995. 26) geht so weit, zu behaupten, daß Jelinek das strukturalistische Mythenkonzept Barthes' ideologiekritisch rezipiert und einem weiteren Prozeß der Entmythisierung unterzieht. Denn ihr Blick richte sich nicht nur auf den Diskurs, sondern in erster Linie auf der Gesellschaft, die ihn hervorbringe. Auch Fischer (1995. 116f) begreift das Werk Jelineks als Inszenierung von Metasprache im Sinne Barthes', die durch die Figuren hindurchspreche und so kritisiert werde, da sie entwirkliche und entpolitisiere.

Daß Jelinek dem Konzept Barthes' bis zum heutigen Zeitpunkt folgt und es ihre Deutung gesellschaftlicher Zustände stark bestimmt, zeigt sich auch daran, daß sie den Stimmenzuwachs der FPÖ 1999 auf der Basis der von dieser Partei verwendeten Bilder analysiert. Das Mythische, Geschichtslos-Gefährliche der von der FPÖ beschworenen Volksgemeinschaft hinterfragt sie ganz im Sinne ihrer Barthes-Rezeption in *Moment! Aufnahme!* (1999. 1):

Weshalb sieht man dem Geschaffenen hier niemals an, daß Menschen es gemacht haben, weshalb ist es so, als wäre es einfach immer schon da gewesen und müsse so sein, als gäbe es mit dem Geschaffenen, das niemand gemacht hat, auch diese dumme Geschichte nicht, die eben auch niemand gemacht hat?

Die 'Verhaiderung Österreichs' beschreibt sie ähnlich 1999 im Interview mit Ruschig als "Herrschaft des Bildes". Die Beispiele dafür sucht sie in Anlehnung an Barthes im Alltag, in Bildern von Babypopos, vom Führer, von der alten Frau in Tracht, die anbetend zu ihm aufschaut.

Besonders in ihrem frühen theoretischen Text *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) übernimmt Elfriede Jelinek die Gedanken von Barthes und führt sie weiter. Dieser Essay ist eine Art Anleitung für den Umgang mit Mythen. Jelinek definiert hier auch ihre Arbeit des Entmythologisierens. Der Mythos wird - wie der Titel des Essays schon andeutet - als unschuldige, d.h. entpolitisierte Aussage empfunden. Er organisiert eine unbewegliche Welt ohne Widersprüche (da ohne Tiefe), weil er die bürgerlichen Normen als natürliche Ordnung verkauft. Jelinek geht es in diesem Text (1970. 54) um den Zusammenhang zwischen der "namenlosigkeit der herrschenden", die Mythen erzeugen (vgl. Barthes Ausführungen zur Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft) und den Vermittlungsinstanzen der Mythen, insbesondere dem Fernsehen sowie der Werbung. Wie Barthes unterscheidet Jelinek zwischen Objekt- und Metasprache. Der Übergang der einen zur anderen ist der vom Sinn zur Form, bei dem konkretes Wissen verlorengeht. Dies belegt Elfriede Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 67) an konkreten Beispielen, z.B. aus dem Bereich der Werbung: "die protzige sexualität des bildes gebunden an sekundärmerkmale (in diesem fall der anzug der wichtiger ist als die genitalien) wird nicht entfernt. gerade die soll ja präsent sein & bleiben & zum kaufen animieren."

Barthes' Theorie des Unterschiedes zwischen Objekt- und Metasprache erfährt bei Jelinek auch eine frauenspezifische Interpretation. Sie thematisiert in ihren Texten die (Un-) Möglichkeiten der Frau, zum Subjekt des Sprechens zu werden und zeigt dies z.B. am sexuellen Diskurs. Barthes zieht in seinem Essayband auch die Sexualität als mythisch besetzte, als Beispiel für die Trennung von Bild und Sinn heran. Das gleiche Beispiel wählt Jelinek im Essay *Wie der Herr, so sein Krieg* (1991. 61), um es unter weiblichem Vorzeichen zu deuten: "Überall ist dieses weibliche Nichts und doch nirgends. Wie die Sexualität, deren Zeichen überall von den Wänden starren, bis die Luft von ihr elektrisch geladen, die Sexualität aber verschwunden ist. Denn etwas, das überall ist, ist nirgends." Ihr Roman *Die Liebhaberinnen* kann auch als Kommentar dazu verstanden werden, daß das Verhältnis der Geschlechter in Barthes' Analysen unberücksichtigt bleibt. Ein Holzfäller, der Barthes als Beispiel für einen Sprecher der Objektsprache dient, ist die männliche Hauptfigur in *Die Liebhaberinnen*. Dieser Mann leidet jedoch nicht nur an den Verhältnissen, sondern ist gleichzeitig Täter und prügelt seine Frau.

*Die endlose Unschuldigkeit* ist gleichzeitig eine "kleine Kulturgeschichte der Fernsehgesellschaft", die mittels der Analyse von Serien die "geheimen Sozialisationsagenturen der Jugend dingfest" macht. (Späth. 1991. 113) Drei Viertel des Textes bestehen aus Zitaten aus wissenschaftlicher Literatur zum Themenkomplex Mythos/Masse/Medien, nämlich aus Barthes: *Mythen des Alltags*, Gmelin: *Rädelsführer I oder Emanzipation und Orgasmus*, Barth: *Masse und Mythos* und McLuhan: *Die magischen Kanäle*. Jelineks Leistung besteht auch in der geschickten und kunstvollen Verbindung dieser Schriften

mit den entsprechenden Beispielen aus der Welt der Massenkommunikation. Denn die vielen, in den Text eingehenden Bruchstücke aus der Trivialekultur exemplifizieren die zitierten und die eigenen Theorien. Jelinek handelt, wie es Matthaei im Vorwort des Sammelbandes *Trivialmythen* (1970. 8 u. 10) fordert: Sie nimmt "den medialen Abfall (...) am Rand unseres Bewußtseins" auf, probiert einen neuen Umgang mit ihm und schafft gerade dadurch ein "Konzentrat der Oberfläche, die, gerade weil sie sich als Oberfläche versteht, auch mehr ist: Poesie *und* Polemik." Jelinek spürt Alltagsmythen in der Werbung, in Fernsehserien und in Krimis auf. Sie analysiert diese Belegstellen detailliert und versucht auf diese Weise, den Prozeß der Mythisierung rückgängig zu machen und den Dingen und Körpern ihre Geschichte zurückzugeben. Zitat und Deutung gehen im Essay direkt ineinander über, so daß schon hier ein Verfahren zu erkennen ist, das Jelineks Gesamtwerk durchzieht. Dieser Mythendestruktion und dem in *Die endlose Unschuldigkeit* praktizierten Verfahren des Zitierens bleibt Jelinek in allen Hörspielen treu, auch in den späten Dramen-Adaptionen. Dort wird es zugespitzt zu Techniken der Desemantisierung.

Auch Jelineks *untersuchungen zu udo jürgens liedtexten* (1972) basieren auf der Theorie Barthes', wenn sie schreibt (8): "zu den beliebtesten aller gemeinsamkeiten bei udo gehören die sonne der mond die sterne blumen vögel bienen felder wälder wiesen etc. etc. die sonne die 'für alle scheint und doch nicht fragt wer sie sieht.'" Da die Sonne für alle scheint, verschwinden jegliche ökonomischen Unterschiede. Übrig bleibt allein die große Familie der Menschen. Für Elfriede Jelinek richtet sich diese Musik primär an den Mittelstand und bleibt in dessen kleinem Universum. Angerissene Probleme beschwichtigt der Sänger sofort mit humanistisch angehauchten Floskeln. Die Texte von Udo Jürgens reproduzieren nach Elfriede Jelinek Klischees und haben immer den gleichen Rat, nämlich abzuwarten, es wird schon werden. Diese Funktion von Musik wird auch in den Hörspielen thematisiert. In den *untersuchungen zu udo jürgens liedtexten* (1972. 13) heißt es:

udo gibt niemals die möglichkeit einer umwandlung der gesellschaft an. daher stabilisiert er die beamtenexistenz deren notwendigkeiten dazu zwingen die gesellschaft als etwas feindliches und antagonistisches zu leugnen sich aus ihr auszuklammern und gibt dafür als ersatz das selbstbewußtsein den privaten egoismus das geltungsbedürfnis der funktionslosen.

Elfriede Jelinek legt in ihren theoretischen Texten dar, daß Trivialmythen für sie Spiegelungen der Wirklichkeit und Überbauphänomene sind, welche jene Vorstellungen suggerieren, die sich die Bourgeoisie von Leben und Welt macht. Deren latenten Gehalt an Gewalt versucht sie herauszustellen. Es geht ihr darum, zu zeigen, daß das vorgegaukelte System von Fakten eins von Werten ist. In diesem Text praktiziert Jelinek eine kritische Diskursanalyse, die als Antwort darauf verstanden werden kann, daß sich Ideologie meist nicht mehr in den Inhalten von Aussagen und Reden, sondern mehr in der Art und Weise, in der Form einer Aussage zeigt. Doch dabei bleibt es nicht. In *wir stecken einander unter der*



*haut. konzept einer television des innen raums* (1970) propagiert die Autorin die Zersetzung und Störung des geschlossenen Systems der Medienkommunikation.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Jelinek in ihren Essays - allen voran in *Die endlose Unschuldigkeit* - das aufzeigt, was Barthes als medial vermittelte Mythen, Marx als Ideologie, Horkheimer/Adorno als Kulturindustrie und Enzensberger als Bewußtseinsindustrie bezeichnen. Poetisch gestaltet findet sich dies in allen Texten Jelineks, aber besonders komprimiert im Frühwerk. Hier zeigt sie die Wahrheit jenseits des schönen Scheins sowie die Schuldigen, die unschuldige Bilder produzieren. Relevanz und Brisanz erhält die Auseinandersetzung mit Mythen in den Texten Elfriede Jelineks dann, wenn sie in Beziehung zu den geltenden Herrschaftsstrukturen gesetzt wird. Jelinek wendet sich, wie sie es im Interview mit Friedl (1990. 44) formuliert, gegen "diese Mythologisierungen, wo die Menschen sozusagen Wesen sind, die keine Geschichte haben. Ich will den Dingen ihre Geschichte wiedergeben, ich will eine Entmythologisierungsarbeit leisten." Elfriede Jelineks Bemühen, geschichtslose Bilder zu entmythisieren, zieht sich als roter Faden durch alle ihre Texte und besonders durch ihr Hörspielwerk. Sie selbst wolle "immer die Wahrheit hinter dem Schein und die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild hervorholen." (Int. Winter. 1991. 11f)

Wichtig wird dieser Punkt in Hinblick auf die Wirkungsästhetik Jelineks (vgl. Kapitel 2.6). Doch schon an dieser Stelle kann gesagt werden, daß die Hörspiele nicht das kritisieren, was Menschen *sind*, sondern die Ideologie, von der sie sich beherrschen lassen. Deren Aspekte - d.h. die Mythen des Alltags - sollen in den folgenden Abschnitten vorgestellt werden. Da diese in den Köpfen der Menschen nicht isoliert voneinander stehen, greifen sie auch in den Hörspielen ineinander und können nicht haarscharf getrennt werden. Dennoch lassen sich bestimmte von Jelinek kritisierte Ideologeme zunächst einzeln (Kapitel 2.3.2) und dann in Hinblick auf ihre gemeinsamen Ziele (Kapitel 2.3.3) untersuchen.

## **2.3.2 Die Mythen und ideologisierten Aussagen**

### **2.3.2.1 Der Aufstiegsgedanke und die Aschenbrödelsehnsucht**

Wie freilich die Beherrschten die Moral, die ihnen von den Herrschenden kam, stets ernster nahmen als diese selbst, verfallen heute die betrogenen Massen mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs. Sie haben ihre Wünsche. Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie versklavt. Die böse Liebe des Volks zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus. (Horkheimer/Adorno. 1981. 155)

Die Beschäftigung mit dem Mythos des Aufstiegs durchzieht das gesamte literarische Schaffen Jelineks.<sup>72</sup> Koch (1986, 46f) sieht im Aufstiegsdenken die perfekte Verbindung von Idealismus und Kapitalismus: Hier würden “Bild- und Wertvorstellungen evoziert, die durch ihren unspezifischen Charakter von der Wirklichkeit ablenken. Sie scheinen keiner Rechtfertigung und Erklärung zu bedürfen, sind sie doch mit dem ethischen Begriff des ‘Guten’ verbunden.”

Entsprechend gehören zur Ingroup in trivialen Gattungen Menschen, die beruflich erfolgreich sind und dies mehr durch Charakter und Leistung denn durch rücksichtsloses Ellenbogendenken erreicht haben. So werden bei den KonsumentInnen einerseits Hoffnungen geweckt und andererseits Enttäuschungen gemildert, ist doch der Held meist übermenschlich leistungsfähig. Zusätzlich gilt auch hier, was alle wissen: Dem Tüchtigen hilft das Glück. Die Hierarchie in der Gesellschaft wird nie angezweifelt, da es angeblich jemand, der fleißig und ehrlich ist, auch zu etwas bringen kann. Ist das Ziel für den Mann die Karriere, so ist es für die Frau die Heirat mit einem erfolgreichen Mann. Der triviale Text hat den Charakter eines modernen Märchens, das mit der Verbindung von Liebe und Besitz endet. Jelinek greift den Mythos des self-made-man an, indem sie zeigt, wie einerseits der Aufstiegszwillen die breite Masse zur Leistung anspornt (‘Ohne Fleiß kein Preis’) und wie andererseits diese selten zum Erfolg führt. In den Hörspielen gibt es für die meisten Menschen und für die allermeisten Frauen den Preis auch mit Fleiß nicht. Daß man es nur durch Strebsamkeit, Ehrlichkeit und eine gute Ausbildung zu etwas bringen kann, betonen die Aufsteiger in *Wien West*, Erni und Hans, die beiden braven Studenten, und der Vater von Hans, der nicht aufhört, seinen fleißigen Sohn zu loben. Diese Worte stehen in hartem Kontrast zu den Taten: Hans übt massiv Gewalt aus und besiegt seine Widersacher nicht durch seinen Fleiß, sondern durch Lügen, Karambolagen und eine Sprengung.

Die Personen vieler Hörspiele von Elfriede Jelinek sind erfüllt vom Streben nach etwas Besserem und orientieren sich dabei an trivialen Mythen. In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989, 1) *Untergang eines Tauchers* bezeichnet die Autorin den Taucher als Metapher für den “nach Aufstieg hungernden und vor dem Abstieg zitternden Kleinbürger.” Lassie und Flipper seien die “Abbilder unserer verwalteten und von geheimen, doch von den Medien ständig angeheizten Karrierewünschen dominierten Existenz.” Dieses Bild drängte sich der Autorin nach der Lektüre eines Zeitungsberichts über den Tod eines Werktauchers auf, dessen Luftschlauch verklemmt war, der jedoch seinen Todeskampf bis zum Schluß den Kollegen an der Oberfläche dokumentierte. Für Jelinek sind wir “alle Taucher, die endlich hinauf wollen. Aber man läßt uns nicht, man schneidet uns die Luft ab.”

Das unermüdliche Streben des Einzelkämpfers, sich auf der Karriereleiter durch eigene Kraft hochzuarbeiten, ist immer wieder in den Worten des Tauchers ablesbar (1): “ich bin Taucher. Ich habe mich

<sup>72</sup> Auch Paula, die Hauptperson des Romans *Die Liebhaberinnen* (1989, 20), sieht sich “das bessere Leben an, wo sie es zu fassen kriegt, egal wo, im Kino oder beim Sommergast (...). die ganze Zeit schaut Paula sich das bessere Leben an wie etwas, das ihr auch mal gehören kann, obwohl es nicht für sie gemacht ist.”

von ganz allein hinaufgearbeitet". Obwohl es seine Aufgabe ist, unten zu bleiben, glaubt er fest daran, nach oben zu kommen (8): "Ich gehe nicht sang- und klanglos unter. Ich arbeite mich mit eigener Kraft wieder hinauf." Wie es in Wahrheit aussieht, nämlich daß sein Untergang vorprogrammiert ist, eben weil er Taucher ist, sagt er allerdings selbst im nächsten Satz: "Ich hätte gerettet werden können doch im letzten Augenblick riss der Schlauch. Ich erlebe das alte Taucherschicksal." Dennoch hört er nicht auf, an seinen Aufstieg aus eigener Kraft zu glauben (12 u. 18):

ich möchte auch gern eine handelnde Person sein. Stattdessen bin ich Taucher. Mir hilft keiner. Ich muss mich allein hinaufarbeiten ich habe es nicht immer leicht. Als wichtige Person hätte ich es leichter. (...) Ich zeige das typische Aufsteigerverhalten. (...) ich bin noch immer Taucher. Ich benütze meine Ellenbogen. Ich will von ganz allein wieder hinaufkommen.

Von seinem unausbleiblichen Aufstieg spricht der Taucher noch zwischen Passagen, die seinen Totenkampf schildern. Er freut sich dann darauf, daß ihm viele seinen Aufstieg neiden werden, weil er es aus eigener Kraft geschafft hat (24), auch wenn es mit ihm im Hörspiel nur hinunter geht. Auf den Erfolg anderer ist er im gleichen Maße neidisch, wie er an seinen eigenen glaubt: Mit einer Harpune schaltet er Konkurrenten aus (35). Hier zeigt sich eine weitere Konsequenz der Aufstiegsideologie: Die Aggression richtet sich gegen jene, die das gleiche wollen, die an den gleichen Mythos glauben und nicht gegen die, die ihn schufen. Gleichzeitig wird die Hoffnung auf Aufstieg auf die Söhne übertragen, die es später einmal besser haben sollen. Dies klingt in den Gesprächen der beiden Sprecher (z.B. 40) über ihre Kinder, die ebenfalls Flipper-Fans sind, immer wieder an.

Während der Taucher aus der Tiefe an die Oberfläche aufsteigen möchte, hat eine weitere Figur eine andere Art von Aufstieg im Sinn. Ihr Hochkommen ist nicht wie beim Taucher gleich Überleben, sondern Folge einer vermeintlichen Bestimmung zu 'Höherem': In der *Ballade* tritt Lindbergh, der Ozeanüberflieger, auf. Er weiß, daß er aufsteigen muß und freut sich zu Beginn des Hörspiels schon auf den Tag, der ihm Weltruhm bringen wird. Er definiert sich ganz und gar über diesen Aufstieg in die Wolken und zum Ruhm. Wie schon in *Untergang eines Tauchers* hat das Wort "Aufstieg" konkrete wie übertragene Bedeutung. Lindbergh bestimmt diesen Aufstieg als nur Männern möglich und spricht Frauen das Verständnis dafür ab, zu begreifen, wie es sei (2), "den riesigen weiten Ozean als erster" zu überqueren. Dies ändert sich allerdings nach dem Stimmentausch. Lindbergh will nun doch lieber bei Frau und Kind bleiben. Aber seine Gattin hat nicht nur seine Stimme angenommen, sondern auch den männlich geprägten Aufstiegsmythos, wenn sie meint (30):

Du könntest viel mehr erreichen, Charles, wenn Du es nur ernsthaft versuchen würdest. (...) ein Mann kann unmöglich in seiner Familie daheim das ganze Glück finden, Charles. Wohingegen ich als Frau und Mutter sehr wohl in der Familie mein Glück, meine innere Zufriedenheit als Frau und Mutter finden kann. Morgen mußt Du aufsteigen, Charles!

Obwohl im Verlauf des Hörspiels immer mehr die Frauen zu Predigerinnen der Ideologie vom möglichen und notwendigen Aufstieg werden, verändert sich diese selbst kaum. Die Ehefrauen erkennen sie als für

den Mann gültige an, spornen diesen an und reagieren aggressiv, wenn die Männer nicht mehr richtig funktionieren. Aufstieg erscheint immer als aggressiver Akt der Eroberung der Lüste, der Kunst oder des Körpers der Frau. Als Charles am Ende des Hörspiels vor Angst laut schluchzt, fordert ihn seine erbarmungslose Gattin auf, seinen (53) "heutigen Fehler durch erhöhten Fleiß morgen beim Start" gutzumachen. Ähnlich verwandelt sich auch die Ballerina nach dem Stimmentausch. Hatte sie noch mit ihrer eigenen Stimme den künstlerischen Aufstieg für sich als Frau negiert, kommandiert sie nach dem Stimmentausch den Dirigenten zum Schreibtisch. "Übe lieber dirigieren" (33) und "arbeite hart, so hart Du kannst" (35), mahnt sie.

Im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* tritt die suggerierte Glücksvorstellung 'vom Tellerwäscher zum Millionär' in der Form 'von der Verkäuferin zur Kaufhauserbin' über die Liaison mit dem Kaufhausbesitzer auf. Dies ist eine speziell für die Frau vorgesehene Variante des Aufstiegs. Zwar soll auch hier das Ziel über Fleiß, Ausdauer, Geduld und Aufrichtigkeit erreicht werden, doch in erster Linie sollen diese Energien in die gelungene Symbiose mit einem gutgestellten und vorzugsweise angesehenen Mann einfließen, bestenfalls in die Ehe mit diesem. Der Prototyp dieser Art von Aufstieg erlebte zuletzt im Kinoerfolg *Pretty Women* eine Neuauflage. Was Jelinek in *wenn die sonne sinkt* vorführt, beschreibt sie in der *Einführung zum Hörspiel* (1989. 3) als die

Wunschmaschine als Waschmaschine der Wirklichkeit, und dann das saubere Ergebnis: die kleine Verkäuferin, die sich den Prinzen angelt, und, wenn wir nur brav und fleißig sind, warten die Prinzen an jeder Straßenecke, auch wenn sie wie Frösche aussehen. Wir sollen ja schließlich auch brav in unsrem kleinen Teich bleiben.

Der Aschenbrödel-Mythos, der in diesem Hörspiel zum Tragen kommt, spiegelt sich auch in gabys Äußerem wider. Ihre Augen sind fast (9) "etwas zu dunkel für" ihr "schmales gesichtchen und zu gross wie verwunschen". Statt mit einem Schimmel holt markus sie mit seinem Jaguar von der Arbeit ab (16). Aus dem Ladenmädchen wird eine Frau, die Liebe findet und damit Geld. Sie badet mit dem reichen markus im Süden in der Sonne und danach durch ein glückliches Unglück in seinem Reichtum. Sie verkörpert den Traum der Konsumentinnen trivialer Gattungen. Ihr Aufstieg gelingt ihr aus Gründen, die markus genau kennt und ausspricht (16):

gaby wundert sich vielleicht warum sich ein mann von meinem format und meinem aussehen mit einem durchschnittsmädchen einlässt. aber gaby ist durchaus kein durchschnittsmädchen. ausserdem kann jedem durchschnittsmädchen sowas passieren wenn es schön fleißig ist und sich immer schön bemüht. außerdem spielt auch der knabenhafte körper eine große rolle!<sup>73</sup>

Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs durch Schönheit bzw. Rechtschaffenheit und Sauberkeit wird vor allem Frauen suggeriert, um sie weiterhin als Hoffende in ihrer Passivität gefangen zu halten. Die mediale Ideologieproduktion schürt die Träume vom erreichbaren Glück und bindet die KonsumentInnen an

<sup>73</sup> Der letzte Satz des Zitats wurde im Skript erst nachträglich handschriftlich angefügt.

sich.<sup>74</sup> Aber trotz des Happy-Ends tritt die Unwahrscheinlichkeit des Aufstiegs der Verkäuferin gaby zur Kaufhausbesitzerin über ihren knabenhaften Körper deutlich hervor. Denn die Autorin weiß, wie “es mit dem Kapitalismus so ist: Das Märchen vom Tellerwäscher, der zum Millionär aufsteigt, wird nur für ganz wenige Wahrheit, obwohl man vorgaukelt, es könnte ganz leicht Wahrheit werden.” (Int. Sauter. 1981. 112) Daß die Möglichkeiten bzw. Voraussetzungen dafür geschlechtsspezifisch unterschiedlich sind, tritt klar hervor, wenn auch die Erfüllung der Hoffnung für Männer und Frauen unwahrscheinlich ist. Dies ist z.B. etwas, das Jelka (5: 5) ziemlich schnell nach ihrer Ankunft in Deutschland lernt. Der Sprecher bringt es auf den Punkt:

Ohne viele Vorlesungen besucht zu haben, hat Jelka schon auf legalem Wege eine Tasche für mindestens tausend Mark errungen. (...) Jelkas Mutter hat immer gesagt: Mit einer Mischung aus Fleiß und Begabung kann man auf Dauer etwas erreichen. Nun hat Jelka durch eine Mischung aus schwarzem Haar und langen Beinen schneller etwas erreicht nämlich einen selbständigen Fabrikanten.

Verschiedene geschlechtsspezifisch behandelte Aufstiegsversuche bzw. gescheiterte Karrieren werden auch im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* vorgeführt. Camilla hat sich wohl am ehesten mit dem Kunstbetrieb abgefunden. Sie hat mit Liszt geschlafen, ohne daß es ihr etwas eingebracht hätte. Sie hat versucht ihren Körper und ihre Kunst auf den Markt zu werfen, doch beides hat sich nicht ausgezahlt. Clara versucht zwei andere Wege: Sie hat Talent sowie ein angebliches Genie als Mann. Der Aufstieg über eigenes künstlerisches Wirken scheitert aufgrund ihres Geschlechts. Im Hörspiel nun versucht sie, Geld für ihren Mann bei der Fürstin locker zu machen. Auch hier wird ihr angeboten, sich über den Umweg mit Liszt, den Günstling der Fürstin, hochzuschlafen, damit er ihre Bitte vorbringt. Der Mythos, daß allein genügend Talent schon zum Aufstieg reiche, wird zerstört, denn die Frauen werden mit der angeblichen Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Kunst konfrontiert, und der wahnsinnige Robert Schumann will seine Kunst nicht als Ware begreifen und bleibt arm.

Auch in *Die Ausgespernten* streben die Zwillinge und Hans Sepp danach, die Grenzen ihrer Herkunft zu überschreiten und bleiben doch am Ende alle ihrer Klasse verhaftet. In der Situation des Kleinbürgertums - der materiellen Unsicherheit und der Stellung zwischen Oben und Unten - bleiben sie gefangen. Besonders Rainer steht für eine weitere Variante der hoffnungslosen Hoffnung auf Aufstieg: Er will diesen über Intellekt und Bildung erreichen, da er sonst weder äußerlich noch materiell über Ressourcen verfügt. Über den Erwerb von Wissen will er Anerkennung und Akzeptanz beim Großbürgertum - bei Sophie - erlangen. Die Aussichtslosigkeit dieser Strategie, die ihre Basis wiederum in der Abwertung der weniger Gebildeten hat, zeigt Jelinek in diesem Hörspiel. Sie interpretiert den Text im Interview mit Honickel (1983. 160) als “Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers”, der immer hinter der

---

<sup>74</sup> Im Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr!* (1985. 80) vertritt die erfolgreiche Managerin “keine Schönheitsprodukte, denn sie ist um keinen Preis käuflich: Diese Produkte vertreten vielmehr jemand wie sie bei den

herrschenden Klasse herläuft und daran zugrunde geht. Während Anna fest daran glaubt, daß sich ihr Bruder Rainer mit der Literatur (13) "über die andern drüber" erheben wird, weist Sophie ihn darauf hin, daß diese Kunst allerdings auch das einzige ist, was er sich leisten kann. Rainer betont immer wieder, daß ihn wie Camus' Helden nichts kümmern. Nur Hans gibt zu, daß ihn sein beruflicher Aufstieg schon sehr kümmern. Rainer scheitert als Kleinbürger an seiner Identifikation mit dem Bürgertum. Sein Pseudoindividualismus ist nichts als getarnter Aufstiegszweck. Und Hans prostituiert sich letztendlich für Sophie.

Auch Rainer wirbt um Sophie, um durch die Beziehung zu einer Adelligen auf der Erfolgsleiter nach oben zu klettern. Sophie durchschaut ihn und zieht seine Komplimente auf die ökonomische Ebene. Wenn er von ihr als (14) "Ziel am Ende einer langen Straße spricht", fügt sie hinzu "die bergauf führt". Im Roman geht Rainer - von der Gier nach Aufstieg besessen - so weit, Hans, der auch (68) "bildungsmäßig vorwärtskommen" will, auf seinen Platz zu verweisen. Er soll "nicht lesen, sondern ihm, Rainer, zuhören. (...) Versuche nicht, mehr zu werden als du bist, denn da ist schon einer, der mehr ist als du: Ich bin das."

Anna hat als Vertreterin des Kleinbürgertums Angst vor den Folgen eines geplanten Überfalls. Sie resümiert, daß Hans nichts zu verlieren hat, weil er nichts hat, und Sophie auch nicht, weil sie beim Mißlingen einfach von ihrem reichen Vater auf eine Privatschule geschickt würde (43). Im Interview mit Meyer (1995. 21f) meint die Autorin entsprechend, nur die Oberschicht könne sich souverän verhalten, während das Kleinbürgertum nur den eigenen Aufstiegsinteressen folgen wolle und schließt daraus: "An dieser Klasse mit ihrer Hoffnung auf Aufstieg und der Angst vor Abstieg krankt das Deutsche bis heute." Die Jugendlichen im Hörspiel "finden noch keine Studentenbewegung, kein swinging London und keine Carnaby Street vor, sondern nur die Aufstiegsmentalität ihrer Eltern, die von ihrer politischen Schuld im Dritten Reich nichts mehr hören und wissen wollen", schreibt Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) Weiter meint sie:

Und es stellt sich heraus, daß, bei allem anarchischen Tun, beim Überfall auf Leute mit dicken Brieftaschen jeder der Jugendlichen letztlich nur daran denkt, sein eigenes Los zu verbessern. Doch die wahre Wut der Tat kann sich nur eine leisten, die ihre Lage nicht mehr verbessern muß: Sophie Pachhofen, die Tochter aus gutem Haus. Für Hans, den Arbeitersohn, bedeutet seine Verbindung mit Sophie vermeintlichen Aufstieg, doch die Zwillinge Anna und Rainer bleiben auf der Strecke, im Niemandsland zwischen den Klassen gefangen, unfähig, ihren Aufstieg zu Dichterruhm und Amerikastipendium zu schaffen (...).

Die Figuren Jelineks wählen in vielen Texten einen der zwei Wege zum (unmöglichen) Aufstieg, nämlich über den Körper/die Liebe oder über die Bildung. Sophie und Anna in *Die Ausgesperrten* diskutieren dies am Fall Hans (8): "Sophie: Der wird sich eher um die Vervollständigung seiner Bildung reißen, als um dich, liebe Anna. (...) Wetten, daß der Hans ein klassischer Aufsteiger ist? Anna: Kann schon sein,

---

anderen Frauen, die weniger glücklich sind." Die Konsumentin meint mit dem Produkt auch das Image zu kaufen.

Pachhofer. Aber nicht durchs Lesen, sondern durchs Liegen.” Hans dagegen steuert sein Ziel (wie Jelka) auf beiden Wegen an. Erstens will er die Abendmatura nachmachen, um so schlaue Reden zu können wie seine FreundInnen. Zweitens macht Hans Sophie den Hof, um durch eine Liaison mit ihr aufzusteigen. Er verbindet den Aufstiegs willen mit dem Mythos der Liebe (40): “ich liebe die Sophie und nicht die Anna. Allein durch das Gefühl der Liebe komme ich zu der Fabrik ihrer Eltern. Das geht ganz von selber.” Den Plan, die Abendmatura zu machen, verwirft er, weil er daran glaubt, daß er über das, was er Liebe nennt, den kürzeren Weg zum Erfolg nehmen kann. Schon im Sommer hofft er, in die Fabrik von Sophies Vater hineingenommen zu werden (49):

Er wird vielleicht Widerstände haben, aber die Liebe wird siegen. Augenzwinkernd wird er seinen Schwiegersohn umarmen, weil es doch nicht so gemeint war, und weil er mich nur hat prüfen wollen, ob ich die Sophie wegen ihrem Geld oder aus Liebe heirate. Er wird merken, daß es wegen der Liebe war.

Nora versucht sich zunächst als ungelernte Arbeitskraft in der Fabrik. Hier will sie ihre Befreiung vom Mann beginnen. Trotz ihrer mangelhaften Qualifikation hält sie in der ersten Szene eisern an ihrem Glauben an sozialen Aufstieg über redliche Arbeit fest. Doch kaum hat sie das Interesse des Konsuls geweckt, vergißt sie dieses Ziel. Umhüllt vom teuren Pelzmantel beschießt sie, über den reichen Mann ihren sozialen Status zu verbessern. Liebe ist auch hier die Tarnung für den versuchten Aufstieg über Prostitution (12). Nora beschwört noch immer die Liebe, um das Geld des Konsuls ausgeben zu können, als dieser sich schon von ihr abwendet. Geld bezeichnet sie als etwas (22), “das vor der Liebe verschwindet, nur die Liebe bleibt übrig. Wie gut, daß es in der Liebe nicht mein und dein gibt, sondern nur ein wir, beziehungsweise ein unser.” Sie möchte nicht dem Mann eine Stütze im Erwerbsleben sein, sondern “lieber einen Mann haben, der alleine erwirbt.”

In der Nebenhandlung will Helmer über Beziehungen zu besseren Kreisen aufsteigen, Linde über die angebliche Liebe zu Helmer, Krogstad über die angebliche Liebe zu Linde und der Vorarbeiter über die Beziehung zur bürgerlichen Nora. Doch niemand schafft es. Denn wie Groucho Marx in keinem Club Mitglied sein möchte, der sich dazu herabließe, ihn aufzunehmen, denken alle Personen des Hörspiels, daß eine sie umwerbende Person nicht gut genug sein kann. Alle richten ihre angeblichen Emotionen auf sozial höher Stehende.

Das Märchen vom Aufstieg wird im Kasperl-Hörspiel in einem märchenhaften Ambiente zerstört. Hier hofft zunächst Kasperl, das halbe Königreich zu gewinnen, indem er die Prinzessin davon abbringt, ununterbrochen Essen in sich hineinzustopfen. Der Ausrufer (9) bringt es nach langer Vorrede so auf den Punkt: “wer das kann, der kriegt was.” Die Bauern, die gerade angefangen hatten, sich angesichts ihrer großen Not ein bißchen zu solidarisieren, verprügeln zunächst den königstreuen Kasperl, bis sie selbst vom Angebot aus dem Schloß hören. Dann ist es vorbei mit dem Zusammenhalt, und das Konkurrenzdenken als Auswirkung der Aufstiegsideologie (vgl. *Untergang eines Tauchers*) regiert.

Zunächst beschließt Bauer 4, Kasperl in der Bewerbung um die Hand der Prinzessin auszusteichen (16). Er wird aber sofort von Bauer 1 beschimpft, der das gleiche noch schneller erreichen will. Bald sind alle Bauern zerstritten. Die Solidarität hat sich sofort verlagert: Sie gehört wieder dem angeblich guten und gerechten König. Doch die Desillusionierung folgt sofort, als General von Schürer in seiner zackigen Rede die Bauern wieder zur Arbeit antreibt.

Konkurrenz und Hoffnung auf Aufstieg bestimmen auch in *Die Bienenkönige* das Verhältnis unter den Sklaven. Sie wollen bei den Königen möglichst gut angesehen sein, anstatt sich gegen diese zu verbünden. So nimmt S4 ohne mit der Wimper zu zucken die Arbeit seines Kollegen auf, der in die Medizinabteilung geschickt wurde, um (43) “dem Wohl der Allgemeinheit” in Form einer Organspende zu dienen. Er stellt sich über die anderen Sklaven, da er sicher ist, daß nur seine Generation, die inzwischen fünfte, ewig bleiben wird. Der Tod seiner Leidensgefährten kümmert ihn wenig, wenn nur er es schafft. Daran glaubt er fest und verschließt seine Augen vor der Tatsache, daß auch auf ihn Generationen folgen, die ihn verdrängen werden. Ihren Aufstieg wollen die versklavten Söhne schaffen, indem sie um die Gunst der Könige buhlen. Sie sind deswegen übereifrig und hoffen auf Prämien, wenn sie etwas selbständig erforschen. Ihre Brüder werden von ihnen nicht betrauert. Erst über die Aufklärungsarbeit der Hetis lassen sie von dieser Haltung ab und werden fähig zur Solidarität.

Dagegen glaubt *Jelka* von Anfang an und bis zum Schluß fest an ihren individuellen sozialen Aufstieg. Sie geht davon aus, die Strukturen zu durchschauen und will darauf ihre Zukunft aufbauen. Sie hofft, die (1: 3) “Stärken und Schwächen dieser Gesellschaft besser ausnützen” zu können als andere und will fleißig lernen. Dies entpuppt sich als fatale Fehleinschätzung. Annette ermutigt Jelka einerseits dazu, stets nach diesem Aufstieg zu streben, profitiert dabei von diesem Mythos und setzt ihn bewußt ein, um Jelka bei der Stange zu halten. Andererseits weiß sie um dessen Verlogenheit und spricht dies sogar aus (1: 6):

Ich und mein Gatte, Herr Dr. Henning, sowie unsere Tochter aus erster Ehe, Sabine, sowie mein Säugling Franz dürfen seit langem schon mitreden. Du, Jelka, mußt dir erst durch Heirat oder langwieriges Studium diesen steilen Weg erkämpfen. Ich, unter uns gesagt, bezweifle jedoch sehr, daß es dir gelingen wird.

Der Mythos, daß alle die gleichen Möglichkeiten zum Aufstieg hätten, wird von Annette immer dann hervorgeholt, wenn sie Jelka beruhigen will oder wenn sie versucht, ihr unangenehme Aufgaben als lehrreiche Übungen für den Weg zum Aufstieg schmackhaft zu machen. Mit dem Satz (1: 9) “Was man will, das kann man auch,” spornt sie Jelka an, den Säugling zu wickeln. Und Jelka gehorcht, denn sie will, wie der Sprecher es formuliert (1: 11), “schließlich einen Aufstieg nehmen. Nur ein gesunder Aufstieg schützt vor einem ungesunden Abstieg.” Folgende Passage fehlt im Hörspielskript, ist aber in der Publikation der ersten Folge von Jelineks *Jelka in Wespennest* (1975. 62) enthalten: Der Sprecher meint: “da jelka aber ohnehin schön ist, kann sie kraft dieser schönheit einen kometenhaften aufstieg erleben, muß aber nicht. wir werden sehen. jedenfalls liegt es nur an ihr, und an keinem andern, ob



hinauf oder hinunter.“ Der Mythos sagt so auch: Wer als Tellerwäscher nicht zum Millionär wird, ist selbst schuld. Dies ist ein wichtiger Bestandteil der Aufstiegsideologie.

Am Anfang hofft Jelka noch ihren Aufstieg zu erreichen, indem sie erstens Annette imitiert und zweitens Vorlesungen besucht, um sich zu bilden. Das Ehepaar Henning geht jedoch davon aus, daß Jelka sich an der Universität nur einen Mann angeln will (1: 14), da dies die einzige Möglichkeit des Aufstiegs für die Frau sei. Wer so gut kochen kann, sollte ‘natürlich’ lieber heiraten, anstatt Zeit mit einem Studium zu vergeuden. Jelka kommt erst später an diesen Punkt, nachdem sie genug von den Hennings ‘gelernt’ hat. Am Ende der dritten Folge (20) beginnt sie, “auf einen Menschen, der ihren Status entscheidend verbessern soll”, zu warten. Als sie der perfekt durchgestylten Anna begegnet, will auch Jelka ihr Äußeren für den Aufstieg nutzen. In diesem Sinne schreibt sie an ihre Mutter (2: 3): “Da ich also die Verhältnisse hier jetzt zu durchschauen glaube (...) möchte ich also diese Verhältnisse für mich ausnutzen, vielleicht ist das der richtige Weg. Ich will also schön sein, Mama, sehr schön.” Aufstiegsmythos und in ihm enthaltene angebliche Chancengleichheit aller Menschen paaren sich nun in der neuen Strategie Jelkas, mit Hilfe derer sie auf der sozialen Leiter nach oben klettern will. Jelkas beharrlichen Eifer, der aus der alten Weisheit ‘ohne Fleiß kein Preis’ resultiert, führt die Autorin in der Rede des Sprechers gleichzeitig ad absurdum (2: 9):

Jelka hat fleißig gearbeitet, und für den Lohn will sie sich nun die Gleichheit kaufen, ohne die keine echte Freundschaft möglich ist. Jetzt steht Jelka vor dem Schaufenster und betrachtet den Gegenstand, den sie mit dem Fleiß einiger Monate Arbeit zu erringen hofft. Da macht sie die traurige Entdeckung, daß der Preis zu hoch für ihren Fleiß, oder daß ihr Fleiß nicht genügend groß gewesen ist.

Zum Schluß stiehlt sie den teuren Anzug aus der Auslage. Mit guter Kleidung und gepflegtem Aussehen will Jelka ab der vierten Folge über die Liaison mit einem reichen Mann aufsteigen. Schon während der ersten Begegnung mit Edi wähnt der Sprecher sie “fertig zum Aufstieg” und deutet ihre Gedanken (4: 13f):

Jelka macht schnell eine einfache Rechnung auf: Sie müßte noch Jahre lang eine eher kümmerliche Existenz fristen, bis sie, nach beendetem Studium einmal anfangen kann, sich eine bessere Existenz aufzubauen, die dann aber vergleichsweise kümmerlich ausfallen würde. Kann sie das nicht auch bequemer haben?

Jelkas Verhalten gegenüber Edi, ihre Unterwürfigkeit und Fügsamkeit, rechtfertigt sie selbst immer wieder über die Hoffnung, einmal Wurstfabrik-Chefin zu werden. Wie paula und brigitte aus *Die Liebhaberinnen* will Jelka besitzen, weil sie nichts hat, und macht sich stattdessen zum Besitz des Mannes. Edi nützt diese Hoffnungen rücksichtslos aus, wenn er Jelkas Lebensziel bestimmt (5: 9): “daß ich dich eines Tages zum Traualtar führen kann. Auf dieses Fernziel sollst du hinarbeiten, Jelka. Mit all deinen Kräften. Ein Studium würde dich nur ablenken.” Jelka geht dann auch nicht mehr zur Uni und kümmert sich um das Wohlbefinden Edis, weil sie weiß, auch (5: 9) “Millionäre haben einmal als

Tellerwäscher angefangen.” Folge sechs beginnt mit einem Brief an die Mutter, in dem der Aufstieg als vollzogen erscheint (6: 2). Jelka sitzt in der teuren Penthousewohnung und macht sich für die Zeit nach Edis Feierabend hübsch. Sie ist nun vollends auf ihren Körper zurückgeworfen, den sie eigentlich nur kurzzeitig bis zum vollbrachten Aufstieg in den Vordergrund stellen wollte. Doch sie glaubt bis zur letzten Folge, daß sie es geschafft hat und schon über ihre Beziehung zu Edi aufgestiegen ist. Als Jelka aber bei ihren angeblichen Freunden, den Hennings, Zuflucht sucht, hat sie weiterhin zu kochen und zu putzen. Ihr Status am Ende der Serie ist niedriger als zu Beginn. Sie hat acht Folgen lang fest daran geglaubt, unaufhörlich aufzusteigen und fiel am Ende um so tiefer.

In *Portrait einer verfilmten Landschaft* sind die Gewinner zunächst die ehemaligen Bauern und jetzigen Hotelbesitzer. Ihren Aufstieg wollen sie als einen natürlichen verkaufen, indem sie Parallelen zum Aufstieg auf den Wetterstein ziehen. In diesem Sinne meint Bauer 4 (2): “Seit ich so dastehe, geht es aufwärts, und ich bin immer bereit, noch höher zu steigen. Sie müssen wissen, ich begann ursprünglich als Bauer und Bergführer. Nächstes Jahr eröffne ich mein neues Schwimmbad.” Bauer 2 (3) bringt dies noch einmal auf den Punkt: “Unser Aufstieg kam von unserer herrlichen Landschaft und unserem prachtvollen Schigebiet.” Doch besonders der schlaueste der Bauern - Nummer 5 - hat den Aufstieg der Gemeinde durch seine guten Beziehungen zur Politik - zum Gemeinderat und zur Bezirksbauernkammer - forciert. Die Lösung für den Rinderüberschuß war ganz einfach, die Tiere selber zu essen und die Touristen dazu einzuladen. In diesem Hörspiel (5) schaltet sich aber die Autorin ein, um den Sachverhalt klarzustellen und stellt geschichtliche wie ökonomische Ursachen für den Reichtum der Bauern sowie die Konsequenzen des einstigen Verbots der Erbteilung heraus. Die Bauern “durften zur Zeit ihrer Unfreiheit nicht zusammenrücken, Verkauf war ausgeschlossen.” Wer “also einen ungeteilten und unaufgesplitterten, das heißt also einen großen Grund besitzt, kann auch investieren. Wer keinen Grund besitzt, kann auch nicht investieren.” Dennoch betonen die Bauern (13), daß sich der Fremdenverkehr nur durch Fleiß, harte Arbeit und sparsames Leben durchgesetzt habe. Eigentlich sind dies Eigenschaften, die besonders Josefa besitzt. Doch die Aussagen der Bauern bedeuten: Wer es nicht geschafft hat, ist selber Schuld. Dies ist auch des Sprechers Sicht der Dinge, wenn er Josefa folgende Frage stellt (22): “Aber sagen Sie, hat sich Ihr Knecht denn damals nicht auch ein schönes Häuserl bauen können? Vielleicht hätte er heute auch so eine Fremdenpension, wer weiß? Sicher war er ja fleißig und arbeitsam.” Letzteres muß Josefa bejahen. Nur weiß sie, daß ihm diese Tugenden wenig genützt hätten, wäre er auch nicht im Krieg gestorben. Denn die Bauern haben damals wie heute zusammengehalten und keinen Grund hergegeben. Und wenn doch, hätte er sich bei dem geringen Lohn als Knecht nie einen Hof kaufen können.

Aufsteiger auf der Leiter des Erfolges in finanzieller wie beruflicher Hinsicht sind Käthe, Istvan und Schorsch in *Burgteatta*. Doch nie geht es in diesem Hörspiel darum, daß sie durch ihr herausragendes Können zu den gefeierten Mimen von Film und Theater wurden. Im ganzen Hörspiel sind sie nichts als

Stehaufmännchen und -frauen, die für Erfolg über Leichen gehen und sich sowohl dem Anschluß Österreichs an Nazideutschland als auch dem Sieg der Sowjetunion sofort anpassen, allerdings 1941 mit vorseilendem Gehorsam und 1945 aus Angst. Dennoch predigt Käthe - ganz im Mythos bleibend - die Demut vor der Kunst, die sie selbst doch für faschistische Propaganda so übel mißbrauchte. Die große Karriere macht sie im Hörspiel als Marionette und Komplizin der Nazis.

Als Bild für diesen unbedingten Willen zum Aufstieg dient in den Texten Jelineks immer wieder sportliche Betätigung. Der Mann steht dabei in Konkurrenz zu seinen Geschlechtsgenossen. Heidkliff hat in *Erziehung eines Vampirs* etwas erreicht und ist (19) "der Ansicht, daß es nötig ist, sich anzustrengen, wenn man etwas erreichen will." In der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) meint Jelinek, der Mann "betreibt den Sport mit sich selbst, er ist sein eigener Kraftstoff, er schwimmt, er klettert, in Bergen und auf der Karriereleiter. Er bewegt sich, ohne Rücksicht auf Verluste (...)."

Einen anderen Weg bietet der Heilige an, der die Macht der Medien verkörpert. Er stellt den Bezug zu Spiel- und Quizshows her. Diese sind der Inbegriff der Ideologie vom möglichen, schnellen Reichtum, der alle treffen kann (25): "Bälle rasen unter vielen Füßen über einen Bildschirm. Davor zerreißt sich ein alleiniger Mensch - und Sie könnten es genausogut sein - in seiner Wut! Er hat nicht gewonnen." Diese Möglichkeit des Aufstiegs wird den KonsumentInnen beiderlei Geschlechts durch die Medien suggeriert: Zahlreiche Glücksspiele und Lotterien lassen sie hoffen, auch einmal die glücklichen GewinnerInnen zu sein. Auch diese Aufstiegshoffnung ist mit keinerlei Aktivität (abgesehen vom Ausfüllen eines Lottoscheins) verbunden. Schon in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 112) gewinnt "herr osterhase" die "goldene einkaufstasche (...). das war eine freude bedankt er sich. ich rate weiter vielleicht gewinne ich wieder". Auch in *Untergang eines Tauchers* (36) wird das Publikum der Medien aufgefordert, es auf diesem Wege zu versuchen, auf dem schließlich alle die gleichen Chancen hätten, das Glück zu machen, und Sprecher zwei nimmt voller Vorfriede an einem Preisausschreiben teil, um die Traumreise zum echten Flipper zu gewinnen. Die Handlungsanweisung des Aufstiegsmythos birgt folglich auch einen double-bind, denn der Preis lockt einerseits, wenn möglichst viel geleistet wird und andererseits, wenn man möglichst passiv bleibt. Aufgrund dieser entgegengesetzten Handlungsanweisungen und der vermeintlichen (Chancen-) Gleichheit aller Menschen, um die es im nächsten Kapitel geht, wird die Schuld am nicht vollzogenen Aufstieg auf diejenigen zurückprojiziert, die unten bleiben.

### 2.3.2.2 Der Humanismus: Der Mythos von der großen Familie der Menschen

diese moralisierte und sentimentalisierte simplifizierung des mütos von der menschlichen gemeinschaft liefert einem guten teil unseres humanismus sein nötiges alibi. wir sind im grunde alle gleich auch wenn wir verschieden aussehen und auf verschiedene plätze gestellt sind (...). sie werden aufgenommen in die große familie mensch (ein äußerst wichtiger punkt) sie werden aus ihrer isolation geholt und "gehören dazu". als teil einer undeutlich definierten aber genau strukturalisierten großfamilie.

So schreibt Elfriede Jelinek in Anlehnung an Barthes in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 73 u. 52). Barthes kritisiert, daß der Mythos die Bourgeoisie 'entnennt': Sie gibt sich als das Menschengeschlecht schlechthin aus. Ihre Normen werden so DIE Normen. Barthes (1964. 16-18) beschreibt diesen Mythos am Beispiel einer Ausstellung mit dem Thema "Die große Familie der Menschen". Zunächst bekräftigt man die Unterschiede der menschlichen Morphologie und unterstreicht den Exotismus, um dann auf magische Weise aus diesem Pluralismus eine Einheit zu gewinnen: Der Mensch wird geboren, arbeitet, lacht und stirbt überall auf die gleiche Weise. Daraus folgt, daß die Verschiedenartigkeit nur formalen Charakter habe und der Existenz einer gemeinsamen Materie nicht widerspreche. Nach Barthes postuliert demnach der klassische Humanismus, daß man (1964. 17f) "wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, (...) sehr schnell zur tieferen Schicht einer universalen menschlichen Natur gelange." Mit dieser großen Familie der Menschen ist der Mythos eines "unterscheidungslosen universum[s]" verbunden, "dessen einziger bewohner der ewige mensch ist der weder proletarier noch bourgeois ist", schreibt Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 54). Durch den Mythos der Gleichheit aller Menschen von Geburt, Arbeit und Tod her fallen Frauen und Männer, ArbeiterInnen und FabrikdirektorInnen in einem nivellierenden 'Wir' zusammen. Das Triviale verbunden mit Humanismus kann als Formel angesehen werden, die kollektiven Gebrauchswert für die Manipulation der Massen hat. Die im vorausgegangenen Kapitel beschriebene angebliche Gleichheit der Chancen basiert auf dieser angeblichen Gleichheit aller Menschen, die dazu dient, Ungerechtigkeiten unsichtbar zu machen und zu rechtfertigen. Der Mythos von der großen Familie der Menschen wird in Jelineks Hörspielen als idealisierende Vertuschung von Hierarchien kenntlich. Besonders zu beachten ist in diesem Zusammenhang die Gleichsetzung der Geschlechter, d.h. deren Zusammenfassung unter dem Begriff 'Mensch'.<sup>75</sup>

In der Presse und den elektronischen Medien tritt diese Botschaft verschlüsselt in der Form auf, daß steinreiche Medienstars als 'Menschen wie ich und du' präsentiert werden. Zwanghaft wird versucht, Parallelen zwischen ihrem Leben und dem der KonsumentInnen der Medien herzustellen, die alle darauf hinauslaufen, daß so groß der Unterschied nicht sein kann, wenn die Prominenten auch wie alle anderen essen und schlafen. In *wir sind lockvögel baby!* (1970. 79) heißt es: "wir haben ihren bericht über heintje gelesen & waren sehr begeistert davon. darum bitten wir mehr über heintje zu berichten. dass heintje ein ganz normaler junge ist gefällt uns am besten." Der Mythos, daß alle 'Menschen wie du und ich' sind, findet sich auch in vielerlei Arten populärer Schlager wieder, wie im Refrain eines Liedes von Paul Hörbiger: Dort setzt das Schicksal "den Hobel an und hobelt alle gleich". Besonders anhand der Liedtexte von Udo Jürgens arbeitet Jelinek diesen Mythos heraus. Obwohl hier 'brenzlige' Themen wie Hunger und Rassismus behandelt werden, ist die Mythenbildung massiv gegeben, da als Lösung immer

<sup>75</sup> "sie waren nicht mehr männer und eine frau sondern einfach menschen. menschen. die unterschiede waren plötzlich vergessen. (...) als unverbesserlicher idealist glaube ich an den white giant an den tätigen humanismus und mag die menschen", heißt es ironisch in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 139 u. 195).

die allumfassenden Menschenliebe präsentiert wird, weil alle Teile einer einzigen großen Familie sind. Die vermeintliche sanfte Kritik ist Bestätigung der angeblich kritisierten Struktur. Der Mythos der allumfassenden Menschenliebe ersetzt die Analyse, dient als Religionssurrogat (einmal sind wir alle gleich) und leugnet ökonomische Unterschiede: "mensch sein heißt mensch sein und nicht verschiedene menschen durch unterschiedliche produktionsbedingungen. so wie der humanismus sein alibi aus der ewig immergleichen sorte mensch herholt der im grunde gut ist," schreibt Jelinek in ihren *untersuchungen zu udo jürgens liedtexten* (1972. 7). Ihr Essay über Irmgard Keun *Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen* (1980. 225) zeigt Strategien gegen diesen Mythos: "Das beste Mittel gegen den Wahnsinn des entgeschichtlichten Mythos vom 'Menschen schlechthin' und dessen Pathos, gegen die groteske Lüge, daß alle Menschen eben gleich seien, ist die Erklärung, ist das Wissen, ist es, den Dingen ihre Geschichte wiederzugeben." Dies leistet Jelinek unter anderem mit der Strategie der Überaffirmation dieses Mythos. So begegnen uns in *wenn die sonne sinkt* lauter nette Menschen, die alle das gleiche fühlen und denken, unabhängig von der sozialen Schicht, und die sich nicht zuletzt deswegen blind verstehen. Zwischen markus und gaby scheint es keine sozialen Barrieren zu geben, denn beide verbindet die Freude an den einfachen Dingen des Lebens - an Sonne, Wind, Meer und schlichten, einheimischen Spezialitäten. Es wird suggeriert, daß es ganz einfach ist, eine gemeinsame Basis zu finden, auch wenn die eine Person Verkäuferin ist und die andere Millionär. Die Suggestion eines universellen Mensch wird durch dessen penetrante Überaffirmation zerstört.

Auch die hungernden Bauern haben in *Kasperl und die dünnen Bauern* immer fröhlich zu sein. Deswegen weist Kasperl sie zurecht, wenn sie klagen, obwohl (13f) "die Blumen blühen, die Bienen summen und die liebe Sonne lacht." Hier auf der Wiese ist anscheinend der Gemeinplatz, wo alle Menschen gleich sind und sich am Gleichen freuen. Daß die einen dort Gras mähen und die anderen in der Sonne liegen, scheint keine Rolle zu spielen. Hier widerspricht Bauer 4, denn er weiß, die "Sonne lacht ausschließlich fürs Edelobst und das Feingemüse der hohen Fräuleins".<sup>76</sup> Doch die breite Masse soll nicht merken, daß sie nur wenig kriegt, sondern vielmehr "mit offenen augen all die herrlichkeiten betrachten und verstehen lernen und auch an kleinen dingen" Freude haben, heißt es in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 135)

Gleichermaßen berufen sich die Figuren in *Untergang eines Tauchers* immer wieder auf die prinzipielle Gleichheit aller Menschen. Dies wirkt grotesk, da sich dieser Humanismus scheinbar auf die im Hörspiel auftretenden Monstren projizieren läßt und in die dort herrschende Struktur der Gewalt paßt. Die auftretenden Figuren sind in ihrer 'Unmenschlichkeit' relativ gleich, definieren sich gerade über ihre kleinen Schwächen (wie das Harpunieren anderer) als Menschen und haben für jede Untat ein passendes, gleichmachendes Zitat auf den Lippen. So wird der Taucher, während er grob mißhandelt wird, noch mit (2) "lieber Kollege" angesprochen. Auch Daktari rechtfertigt seinen Sadismus auf der Basis dieses Mythos (13): "spüren Sie diese lange Nadel Mike? Zwischen Tränen des Schmerzes scheint doch wieder mal die Sonne. Das gilt auch für Sie!" Alle bekannten Serienfiguren quälen in diesem Hörspiels andere,

doch Porter Ricks tut sich durch besondere Brutalität hervor. Dennoch propagiert gerade er, daß alle gleich sind (16): “ich bin Vati der Vorgesetzte euer bester Freund auch Flipper ist unser bester Freund Bud ist der Bruder und beste Freund Sandys der Taucher ist mit jedem gleich gut Freund wir alle sind beste Freunde.” Auf die Frage Sandys, was denn der Taucher hier schon wieder hochhält, antwortet er entnervt (18): “das wird doch nicht schon wieder seine Menschenwürde sein! Hol mir mal das Beil aus dem Schuppen Sandy!” Die allumfassende Menschenliebe predigen auch die beiden Sprecher mit den Worten (20): “ein bisschen mehr Güte von Mensch zu Mensch zu Mensch zu Mensch”. Dies scheint nicht mit ihrer Tendenz zum Sadismus zu kollidieren. Humanität wird in Grausamkeit umdefiniert.

In diesem Hörspiel treten parallel zur Vorlage drei gelähmte Mädchen auf, die zum Teil noch dazu blind, arm oder verwaist sind. Man ist aus der Serie gewohnt, daß ihnen auf der Basis der gegenseitigen Menschenliebe geholfen wird. Doch alle drei werden auf verschiedene Weise ins Jenseits befördert. Dennoch heißt es im Text (41): “es gibt keine Sieger und Besiegte es gibt nur noch Menschen”. Diese Worte werden allerdings von Flipper und Lassie gesprochen, die sich im Kreis der Sieger befinden. Die Figuren aus dem Reich der lachenden Kinderaugen bestreiten Unterschiede und werben für ein Miteinander, um ungestört ihre Gewalt ausüben zu können. Das Hörspiel zeigt, wie die Berufung auf den Menschen schlechthin dazu dient, das Bewußtsein von und den Protest gegen Machtstrukturen nicht aufkommen zu lassen.

Auch die den Faschismus durch ihre Kunst unterstützenden SchauspielerInnen in *Burgteatta* schaffen es noch, sich als dem Allgemeinwohl dienende und von Mitleid geleitete, gute Menschen darzustellen. Sie treten in einer (26) “Sondervorstellung vor die zurückgebliebenen Kinder in Ganzing auf. Damit’s a letzte Freid ham! Bevurs abgespritzt wern.” Vorher dürfen die Opfer des Euthanasieprogramms der Nazis noch “ein scheenes Gstanzl singen”. Schorsch schwärmt auch vom Auftritt zweier Kollegen im KZ. Dort gaben Stacheldraht und Suchscheinwerfer (30) “eine reizvolle Kulisse ab für ein menschliches wie kinstlerisches Ereignis.” Doch dem Zwerg bringt es wenig, (40f) “ans goldene Wiener Herz” zu appellieren, damit es ihn “nicht vernadern oder zermerschern” tut, während Istvan Resi vorwirft, daß sie als geistig behinderte Frau ihr Überleben nur seiner “natierlichen Gutmietigkeit” verdanke. Doch dieser Großmut ist für ihn nur eine Pose, eine mögliche Rolle, in die er nach Belieben hinein- und aus der er auch wieder herausschlüpfen kann.

Menschlichkeit und den Menschen schlechthin definieren die Herrscher in *Die Bienenkönige* noch vor der Katastrophe. Sie begreifen sich selbst als Krone der Schöpfung und Wächter über die Menschen sowie über die Menschlichkeit. Dies entbindet sie von der Pflicht, die von ihnen hervorgebrachte Technik kritisch zu hinterfragen. Dadurch, daß gerade sie von sich als dem Inbegriff der Menschlichkeit sprechen, wird der humanistische Gedanke angegriffen, und seine Konstruiertheit tritt an die Stelle einer vermeintlichen Natürlichkeit. Folgender Dialog ist bezeichnend dafür (6): “M4: Was eine Verpflichtung

---

<sup>76</sup> Diese Passage wurde in die Realisierung nicht übernommen.

für uns ist, Menschlichkeit mit wissenschaftlicher Akribie zu einem Brei zu verbinden und zu vermengen. (...) M1: Die Wissenschaft ist das Fundament, die Menschlichkeit gibt den Adel dazu." Im weiteren Gespräch klopfen sich die Herren gegenseitig auf die Schulter, feiern sich angesichts ihrer Liebe zu Frau und Kind und geloben feierlich, alles zu tun, damit die Menschlichkeit in der hochtechnisierten Gesellschaft nicht zu kurz komme. So weiß M2, wer (8) "schlecht zu seiner Familie ist, ist vielleicht auch schlecht zur Gesamtgesellschaft. Bei kleinen Dingen fängt es an, bei großen hört es auf", und M3 stilisiert sich zum Wächter der gefährdeten Humanität. Doch in Wirklichkeit sehen die Wissenschaftler die BewohnerInnen der Erdoberfläche nur als (12) "35 Milliarden Energieversorgungsanwärter" und ihre Familien als "einfache organische Verbindungen". Auch den Mord an ihren Söhnen, die nicht das Privileg der Heti-Benutzung haben - denn ein (33) "guter Vater muß auch verbieten können" - deuten sie als Beweis der Vaterliebe, was mehr als paradox ist. Selbst die Verwertung der Söhne als lebende Organbanken oder als Sklaven können M1 und M2 in diesem Schema bleibend rechtfertigen (33), denn "eine Aufgabe als Vater ist es auch, diese Söhne nutzbringend zu verwerten, ihre Gedanken nutzbringend zu beeinflussen und sie im Tod noch für die Allgemeinheit nutzbar zu machen." Die (36) "menschliche Note des Verfahrens" betont zwar der Instruktor-Computer vor dem Beginn der ersten Tests an den Söhnen, doch die Menschenverachtung der Bienenkönige steigert sich im Verlauf des Hörspiels immer mehr. So werden die leistungsschwächeren Sklaven einfach wie Tiere in der Medizinabteilung verwertet, (42) "der Rest wurde einfach weggeworfen. Abfall. Wenn man etwas hatte, dann waren es Menschen." Heute bedienen sich oftmals die GegnerInnen der Abtreibung einer humanistischen Argumentation. Manche Sätze aus *Die Bienenkönige* könnten direkt von ihnen stammen. Allerdings werden sie im Hörspiel von den grausamen Herrschern über Leben und Tod formuliert. Sie bezeichnen sich als (18) "die Erhalter von Leben", die "Schützer des Lebens", die "Verfechter des Lebensschutzes" und als "Schützer von Embryos, der kleinen und besonders schwachen." Schutz des Lebens dient den Männern auch als Vorwand für ihr Bestreben, den in den Bienenwaben eingeschlossenen Frauenkörper absolut zu kontrollieren und eine Auslesegesellschaft zu züchten. Das Ideal der Gleichheit aller Menschen wird in diesem Hörspiel von den Bienenkönigen zur Durchsetzung ihrer Interessen hochgehalten und gleichzeitig mit Füßen getreten. Ein Beispiel dafür ist die Vergesellschaftung der Frauen und Kinder. Was nicht schlecht klingt, ist in der Umsetzung verheerend (20): "Es gibt nicht mehr: mein Sohn, meine Frau, meine Geliebte. (...) Es ist alles gemeinsames Eigentum, was gerecht ist. (...) Die einen zu unserer Vervielfältigung, die anderen zu unserer Zerstreuung."

Auch Jelka lebt im Widerspruch zwischen propagierter Gleichheit aller Menschen und der schlechten Behandlung, die sie am eigenen Leibe erfährt. Doch da sie weiß, daß sich gleich und gleich gern gesellt, will sie (1: 4) "von Tag zu Tag gleicher" werden. Daß sie die angebliche Gleichheit für bare Münze nimmt und sie für ihren Aufstieg nutzen will, trägt nicht unwesentlich zu ihrem Scheitern bei. Annette, Jelkas direkte Vorgesetzte, ist jedoch nur gleich, wenn sie davon profitieren kann. Ansonsten ist sie stolz

auf ihre Fähigkeit zu dieser Gleichheit und stellt sie eitel zur Schau, weil sie weiß, daß sie es ist, die sich gnadenhalber gleich macht. Deswegen kann sie gleichzeitig die Gleichheit herausstreichen und negieren. Ein Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie sie Jelka begrüßt (4):

Wir wollen gleich du zueinander sagen und gute Freundinnen werden, nicht wahr?! Sind wir doch eines Alters und nur durch gewisse kleine Unterschiede, für die wir beide nichts können,<sup>77</sup> voneinander getrennt. Ich, für meinen Teil, will mich bemühen, diese Unterschiede zu vergessen, wenn das auch manchmal schwerfallen dürfte.

Eng mit dem Mythos des Humanismus sind Begriffe wie 'ideelle Werte', 'Toleranz' und 'Liberalismus' verbunden. Wenn das Ehepaar Henning diese Worte im Munde führt, definiert es sie nach seinen Interessen, enteignet sie. Die Eheleute bezeichnen sich selbst (1: 16) "als tolerante, liberale Menschen", denen engstirnige Vorurteile fremd sind. Doch schon vorher hatte sich Annettes Rassismus in ihren Reden über die arbeitsscheuen Jugoslawen gezeigt. Offen bricht dieser anlässlich des Besuches von Jelkas Landsleuten durch. Deren Visite wird erstens als peinlich empfunden, zweitens geht Annette davon aus, daß diese auch Schmutz und Ungeziefer mit ins Haus bringen. Obwohl sie Jelkas Freunde vor die Türe setzt, erdreistet sie sich, ihnen vorher Vorträge über richtiges, selbstloses Verhalten zu halten (1: 23f): "Denken Sie doch einmal nicht nur an sich, sondern an andre! Und lassen Sie das Kind mit seinen dreckigen, äh schmutzigen Füßen nicht an diese Biedermeier-Kommode, denken Sie doch einmal nicht an dieses Kind, sondern an die Kommodenpolitur!" Auch für den Arzt ist es ein Manko (3: 8), "aus einem wirtschaftlich armen Land" zu kommen, das Jelka aber durch ihr Aussehen zum Glück aufwiegen kann. Dennoch soll sie sich lieber einen Mann aus ihrer Heimat suchen.

Die Großzügigkeit, die das reiche Ehepaar ständig an sich lobt, gibt es nicht. Der Arzt verlangt sofort den entsprechenden Dank für das, was er Generosität nennt. Für ihren freien Tag muß Jelka büßen: Was nicht erledigt wurde, wird nachgearbeitet inklusive diverser Sonderaufträge (1: 17). Seine Toleranz bezüglich der Berufswünsche Annettes betont er zwar, droht ihr aber im gleichen Atemzug mit ihrer Ersetzung. Als tolerant und liberal bezeichnet auch Annette ihre Ansichten zum Thema Ehebruch (3: 20): "Ein toleranter Mensch muß über derlei erhaben sein, - vor allem dann, wenn es keiner sieht."<sup>78</sup> Dies ist für sie auch die Rechtfertigung dafür, Jelka zu einer vor fremden Blicken geschützten Affaire mit Dr. Henning zu animieren und ihr in Folge 8 den Freund auszuspannen (8: 12f): "Ich wußte schon immer, daß ich ein ziemlich großzügiger Mensch bin, für den kleinliche Moralbegriffe keinerlei Geltung besitzen. Sehe ich hier nicht einen Schmutzfleck auf dieser weißen Schranktüre?" Annette betont zwar immer wieder die prinzipielle Gleichheit und führt sie doch durch ihr Verhalten ad absurdum. Nachdem sie Kleidung als ihren Lebensinhalt bestimmt hat, hören wir sie an Jelka gewandt sagen (2: 8): "im Grunde bedeuten mir diese materiellen Dinge gar nicht soviel. Man kauft eben, weil man sich an die

<sup>77</sup> In der Publikation in *Wespennest* (1975. 62) folgt die Ergänzung: "und die sich im verschiedenen lebensniveau ausdrücken, voneinander wie durch eine unsichtbare mauer getrennt."

<sup>78</sup> Vgl. dazu *Nora* (22): Weygang fordert Nora auf, ihren Mann als Domina auszuhorchen, und appelliert ebenfalls an die "Überwindung kleinlicher Gefühle".



Spielregeln hält, ich wäre in deiner grünen Bluse genauso glücklich, Jelka, wenn ich sie auch Gott sei Dank nicht tragen brauche.”<sup>79</sup> Annette bedauert es angeblich, daß in unserer schnelllebigen Zeit viel zu wenig auf ideelle Werte geachtet wird (2: 15). Diese auf den ersten Blick lobenswerte Haltung entpuppt sich jedoch schnell als Farce, wenn sie vom ideellen Wert teurer Kleidung spricht, der den Materialwert weit übertrifft. Auf diesen Wert gilt es zu achten, um sich abgrenzen bzw. solidarisieren zu können. Für die reiche Annette ist es leicht, zu verkünden, daß es Wichtigeres gibt als Geld. Aspekte wie Gesundheit, Seelenfrieden und innere Wärme, die für alle Menschen gleich wichtig seien, kann sie aus ihrer Situation heraus leicht betonen und damit die Unterprivilegiertheit Jelkas wegredden. Immer wieder verweist sie, um Jelka ihre Wünsche auszutreiben, auf diese Gemeinplätze, diese (4: 16) uralten Werte “der Menschheit, die tausend Jahre und älter sind.” Denn da ihr die tatsächliche Ungleichheit nur Vorteile bringt, redet sie gerne von Dingen, in denen sich eine abstrakte Gleichheit ausdrückt. Parallel dazu ist folgender Dialog aus *Die Jubilarin* (3) zu deuten. Die Freude an der Gebirgsluft wird zum Allgemeinplatz, den doch alle Menschen gleich genießen können. Materielles wird ausgegrenzt, weil nicht alle Menschen Geld haben können und sollen:

Sprecher: Also, liebe Frau Tetschner, was wir von Ihnen heute wollen -

Josefa: (LACHT) Von mir? Mei! Was denn? I hab’ ja selber nix.

Sprecher: Natürlich nichts Materielles, liebe Frau Sefa, nein, nein, in unserer materialistischen Zeit gibt es Gott sei Dank noch and’re Werte als das schnöde Geld!

Der Arzt in *Jelka* benützt den Mythos des Humanismus in Verbindung mit dem der Liebe, um Jelka zu verführen. Er will ihr einreden, daß das, was er unter Liebe versteht, alle gleich mache und die sozialen und familiären Unterschiede verschwinden ließe. Als (8: 3) “gleichwertige Partnerin” fühlt sich Jelka laut Sprecher endgültig durch ihre Beziehung zum reichen Edi. Nach dem Streit mit ihm flieht sie zum Ehepaar Henning. Endlich habe sich “Gleiches zu Gleichem gesellt. (...) Sie ruht sanft auf den Grundmauern dieser Gesellschaft, welche wiederum auf Freiheit und Gleichheit beruht.” Doch Jelka erwacht hart - als Hausangestellte, Betrogene und Maitresse des Hausherrn. Sie ist die einzige, die nicht nur bei Bedarf von Mitgefühl und Gleichheit spricht, sondern diese Werte und Moralvorstellungen ernst nimmt. Edi interpretiert jedoch ihren Einsatz für ihre Landsleute als weibliche Naivität, die sie liebenswert mache. Jelkas Anteilnahme jedoch ist eine ehrliche, wenn sie meint (7: 15): “Das ist keine Firmenpolitik, das betrifft Menschen.”

Im Hörspiel *Die Ausgesperrten* ist es die Mutter der Zwillinge, die immer wieder den humanistischen Gedanken herausstreicht. Sie betont ideelle Werte nicht wie Annette, die sich dazu hinabbeugen muß, sondern weil sie schon ganz unten ist und nichts anderes hat. Doch auch Frau Witkowski nutzt den Mythos, um soziale Ungleichheit zu verbergen - hier um die eigene deklassierte Stellung nicht zu sehen.

<sup>79</sup> Auch Nora äußert sich zu diesem Thema. Nachdem sie zu Weygang geflohen ist, um bei ihm im Luxus zu leben, läßt dieser sie fallen. Plötzlich verurteilt sie eine Orientierung am Materiellen und meint zu Krogstad (42): “Endlich entlarvt sich das Wesen des Phallozentrismus, der nur auf materielle Werte eingestellt ist.”

Humanistisch gebildet und daran glaubend ist gerade sie die Figur, die weder von ihrem Mann noch von ihren Kindern auch nur das kleinste Zeichen des Dankes oder der Zuneigung erhält, die geprügelt und beschimpft wird. Der Mythos macht sie blind und rechtfertigt ihre Duldsamkeit, bzw. ihr Unvermögen, sich zu wehren. Ihn versucht sie vergeblich, ihren Kindern zu vermitteln (5f):

Ein bißchen mehr Güte von Mensch zu Mensch ist mehr als alle großen menschheitsbeglückenden Ideen, hat ein weiser Mann einmal gesagt. Brücken bauen, nicht Brücken einreißen (...). Die Jugend ist doch überall gleich, auf der ganzen Welt, die ich aber nicht kenne. (...) Ich wollte euch noch ausrichten, daß ihr auch an kleinen Dingen eure Freude haben solltet, weil sie manchmal wichtiger sein können als die großen.

Der Wunsch der Mutter, die Kinder sollen ihre Freude an Dingen wie einem (6) "seltsam geformten Baum" haben, ist auch der einzig erfüllbare. Denn außer diesen Allgemeinplätzen der Freude haben die Zwillinge nichts, was erfreulich wäre. Anna will zwar von diesen nichts wissen, doch sie durchschaut den Mythos nicht. Sie kann ihn nur deshalb nicht annehmen, weil er ihrem elitären Denken entgegenläuft, wenn sie meint (9): "Eine Gleichheit von allen kann nur dem gefallen, der nicht in die Klasse der Starken aufsteigen kann. Er entschädigt sich durch Herabsetzung dieser Starken und glaubt, dann sind diese automatisch genauso mickrig wie er selber." Doch andererseits diskutieren die Zwillinge ständig über den 'Menschen an sich', der nun auch in der Rede von Hans Sepp auftaucht. Dessen Mutter versucht auf ihre Art, die Ansichten der Zwillinge zu widerlegen. Sie wirft ihrem Sohn vor, daß er sich gerade über die von den Zwillingen abgeschauten neuen Theorien, bzw. deren verwaschenen Freiheitsbegriff, zum Bürger mache und ist vielleicht auch Sprachrohr der Autorin (41): "Schon daß du in letzter Zeit dauernd über 'den Menschen' redest, ist ein Verbrechen, weil es den Menschen nicht gibt, sondern nur den Arbeiter und seinen Ausbeuter." Entsprechend ist die große Familie der Menschen für die Kapitalisten in *Nora* in erster Linie die Masse der KonsumentInnen. Das Zusammenspiel von Profitstreben und Mythos drückt Helmer so aus (31): "Der Mensch kann allein nicht überleben, (...) er braucht den andren. Hohe Massenkaukraft sichert Gewinn."

Nora will sich in diesem Hörspiel am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt entwickeln und dort Mensch werden. Der Personalchef meint dazu, daß in der Fabrik (1) "ausschließlich Menschen" beschäftigt seien. "Die einen sind es mehr, die anderen weniger." Levin (1991. 91) deutet *Nora* so als das Echo eines Humanismus, dessen Konkurs gerade dadurch deutlich wird, daß Nora von Bedeutung entleerte Begriffe wie "Frau" und "Person" verwendet. Diese werden bei ihr zu Floskeln, wenn sie von weiblicher Emanzipation spricht und Solidarität unter Frauen fordert. Dann prallen im Text außerdem der feministische Gleichheits- und Differenzansatz aufeinander: Während die Arbeiterinnen die Aufwertung des 'Weiblichen' verlangen (d.h. die Differenz der Geschlechter betonen), propagiert Nora im Streit mit ihnen Selbstverwirklichung und politische Gleichberechtigung (d.h. die Gleichheit der Geschlechter) - was sie allerdings später zurücknimmt. Doch beides wird innerhalb ökonomischer Strukturen gefordert, die diese Wünsche verhöhnen.

### 2.3.2.3 Die Kunst: Geniekult und einmaliges Kunstwerk

Na, ich jedenfalls baue jetzt einen großen schönen Gemeinplatz, nämlich daß ein Genie oft jung stirbt, aber zu diesem Zeitpunkt bereits, früh, vollendet ist, merke, daß der Platz schon vergeben ist, nun, so stelle ich dort wenigstens, natürlich vergebens, eine Sandkiste für die Kinder auf, die mir das nachsprechen sollen,

meint Jelinek ironisch in ihrer Rede *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde* anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises 1998. Der Theorie über die Autonomie des Subjekts, wie sie im Kapitel über den Individualismus Thema sein wird, entspricht jene von der Autonomie der Kunst. Stark vereinfacht formuliert geht es bei diesem Mythos um den Geniebegriff der Romantik und den Geniekult des Sturm und Drang, wie er sich noch heute im bürgerlichen Kunstverständnis und damit im Mythos Kunst zeigt. Die Annahme eines künstlerischen Genies, das durch Inspiration wie eine Naturkraft tätig werde, führt dazu, das Werk vor allem als Ausdruck der Persönlichkeit zu verstehen. Deren Individualität schlägt sich in der künstlerischer Originalität nieder. Da die Beziehung KünstlerIn-Werk im Vordergrund steht, fällt die Relation zwischen Werk und Werk und der Zusammenhang von Kunst und gesellschaftlicher Realität weitgehend weg.

Elfriede Jelinek destruiert diesen Kunst-Mythos in vielerlei Hinsicht.<sup>80</sup> Sie setzt Kunst in Verbindung zu Geld, Macht, Politik und Geschlecht. Kunst erscheint als ein an Ideologie gebundenes Repräsentationsmedium des Bildungsbürgertums, obwohl in den Texten Jelineks nie jene aus den sechziger Jahren bekannte prinzipielle Absage an die Kunst zu finden ist. Jelineks metapoetologische Reflexion, wie sie besonders in *Frauenliebe - Männerleben* zu beobachten ist, rückt einem doppelten Mythos zu Leibe, nämlich dem Geniekult mit dem Autor als Schöpfergott und dem im "Kult des Originals in Erscheinung tretenden Mythos des reinen, wahren und schönen Kunstwerks" (Erdle. 1989. 325), dessen Fixierung auf Einmaligkeit und Dauer.<sup>81</sup>

Die Autorin kritisiert am Geniekult auch, daß er nur Männern zugänglich ist. Die Frau dagegen hat dem männlichen Genie zu huldigen, es reproduktiv zu unterstützen oder dessen Werke zu interpretieren. So sieht die Ballerina in der *Ballade* ihr Lebensziel darin, den Dirigenten zu bestätigen und seine Werke auf der Bühne zu tanzen. Ihr Idol und Meister sagt über sich selbst (19): "Ich nenne es ein Gefühl der bestandenen Bewährung. Ununterbrochen komponiere ich selbst, sogar, wenn ich allein bin." Doch er gibt seiner Komposition einen Titel, den es bereits gibt, genauso wie die Oper selbst. Seine Leistungen sprechen gegen seine Inszenierung als Genie, das Originäres hervorbringt.

<sup>80</sup> Die Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Kunstbegriff zieht sich durch viele Texte der Autorin. In *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 176) kritisiert sie z.B. über das Beispiel der Heimatdichterin und des Kreises der Philosophiestudenten "die zwei Tragflächen der Kunst. Wie immer. Eitelkeit und Geltungssucht".

<sup>81</sup> Dies gilt auch für populäre Kunst. So hören wir in *wenn die sonne sinkt* Evergreens, die (11) "heute beliebt gestern beliebt morgen beliebt" sind.

Zwei Prototypen des männlichen Genies werden im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* beschrieben:<sup>82</sup> Der geniale, aber wahnsinnige und verarmte Komponist Robert Schumann und der dionysische, materiell abgesicherte 'Nur-Interpret' Liszt. Auch Clara glaubt ganz und gar an den obersten Fetisch der bürgerlichen Kunst, die Originalität, die Kühnheit, das Neue, das nur der Mann hervorzubringen vermag. Sie klammert sie sich an diesen Mythos, dessen Opfer sie doch ist. Anders als die Pianistin Camilla, weigert sie sich, ihn zu hinterfragen (12): "Clara: Nur mein Robert betritt die Musikgeschichte. Camilla: Dasselbe, was Liszt von sich sagt und Wagner von Wagner. Clara: Sie lügen. Robert Schumann zählt als einziger. Nur er ist krank." Der Wettstreit um die vom Mythos Genie verlangte Einzigartigkeit eskaliert schon beim ersten Zusammentreffen von Liszt und Clara, die ihren Mann verteidigt. In diesem Streit kommen verschiedenste Aspekte des Künstlermythos zum Ausdruck (14ff):

Liszt: Ich bin phantastisch. Ich gehöre nicht mehr dieser Welt. (...)

Clara: Das ist mein Robert schon ... nicht mehr von dieser Welt. (...)

Liszt: ich selber bin zusätzlich noch ein Dämon. (...)

Clara: Mein Robert ist ein klarer Bergquell, der sprudelt. (...) Dafür tritt mein Robert über die Schwelle des Wahnsinns, der die zweite Hälfte des Genies ist! Robert ist sehr maßlos.

Liszt: Kenn ich gut. Aus eigener Anschauung. Auch ich bin solch ein maßloses Genie!

Immer wieder hat Clara jedoch lichte Momente, in denen sie sieht, wie ihr Leben durch den Mythos von Genie und Originalität zerstört wurde. Doch sie kann nicht mehr zurück. Wenn sie den Mythos offen angreifen würde, hätte auch all ihr Leid keinen Sinn gehabt. Dennoch verursacht ihr ein Nachdenken über den Geniebegriff, den sie vor der Fürstin und vor Liszt mit aller Vehemenz verteidigt, Übelkeit (28f u.35):

Der Traum vom Kopf als Sitz des Genies. Leerer Größenwahn! Ein dunkles Haus. Mein Robert, wie er seinen wurmstichigen Kopf dahinschleppt, ohne Pause. Diese wahnhafte Suche nach etwas, das es noch nie gegeben hat. Die Originalität! (Breachreiz. Sie würgt) Diese ...Sehnsucht...nach möglichst...extremer...Einmaligkeit (würgt)! (...) Alles ist ja längst da!

Doch auch Liszt leidet unter dem Geniebegriff, dem er selbst huldigt. Clara wirft ihm immer wieder vor, nur Interpret, quasi Handwerker zu sein. Dieser Angriff gilt auch ihr selbst. Denn ihre eigene Begabung beschreibt sie als das (30) "Drücken von Tasten in der richtigen Reihenfolge. Wer übt, kann es. Wer mehr übt, kann es besser!" Liszt muß sich ebenso von der Fürstin den Vorwurf gefallen lassen, daß er nicht ganz dem (23) "sogenannten schöpferischen Genie" entspreche, das sie sich eigentlich zulegen wollte. Die Fürstin hat ihn gekauft, und er begleicht mit ihrer Anbetung eine offene Rechnung, wenn er behauptet, daß ihn die Schönheit der Fürstin zu einem Werk inspiriert habe (19). Nach der mythischen Auffassung von Genie und Kunst ist eine solche spontane Inspiration der Impuls zum künstlerischen Schaffen. Barthes (1964. 21) spricht vom "Mythos vom Einfall".

<sup>82</sup> Im Drama tritt außerdem d'Annunzio auf. In seiner Person verbindet sich der Geniekult des 19. Jahrhunderts mit dem Faschismus.

Liszt weiß auch, daß die Kunst ihn sexuell reizvoller macht und nutzt dies aus (27): “Oft überschattet den Künstler ein Leid, oft aber kommt ein wilder Trieb aus ihm hervorgebrochen.” Aber schon die Tatsache, daß er von sich als funktionstüchtigem Genie (38) spricht, birgt den Widerspruch.

Auch Clara huldigt zwar dem Geniekult, doch in ihrem Sprechen über Kunst zeigt sich deren Warencharakter. In diesem Zusammenhang steht ihre Selbstbeschreibung vor der jungen Pianistin Camilla (5): “Ich habe stets darauf geachtet, ein enfant terrible zu sein, dessen Wert gerade darin besteht, aus der Masse herauszuragen, letztendlich aber doch der Anpassung keine Hindernisse in den Weg zu legen.” Camilla huldigt dem Mythos der Kunst weniger, ist pragmatischer und redet offen über Geld und über Kunst als Ware. Sie hat eine zynische und eher realistische Einschätzung ihrer Möglichkeiten. Allerdings kann sie es sich auch leisten, da sie weniger als Clara unter Geldnot leidet. Tröstend weist sie Clara auf den Mythos des armen, aber hochbegabten Genies hin, denn (7) “die sogenannte Geldnot (...) verbessert die Biographie beträchtlich.”

Auch Robert ist nicht nur Vertreter des Mythos vom Genie, sondern auch dessen Opfer. Man hatte ihm, wie Clara sagt, (35) “so lang eingeredet, daß der Klang direkt aus seinem Kopf kommt, daß ihm dieser Kopf geborsten ist.” Im Hörspiel wird Clara zur Mörderin an ihm, als er sich in geistiger Verwirrung über die Gesetze des Mythos hinwegsetzt und ein fremdes Werk als sein eigenes ausgibt. Die Tonfolge, die Robert als die Anfänge einer neuen, genialen Symphonie ausgibt, sind allen bereits bekannt. Er trällert den Anfang von Beethovens Fünfter (52). Als dagegen Clara beginnt, seine fis-moll-Sonate zu spielen, soll sie (59) “mit diesem fremdkomponierten Mist” aufhören. Sein eigenes Stück, das er nicht wiedererkennt, scheint ihm nun unoriginell, und Clara bezeichnet er als (61) “Fälscherin”. Das Idealbild des männlichen Künstlers und der Mythos von Einmaligkeit und Dauer werden so dem Spott preisgegeben. Gerade Clara erträgt dies nicht. Denn die Destruktion des Mythos würde für sie bedeuten, daß sie ganz umsonst der eigenen Künstlerinnenlaufbahn entsagt hätte. In letzter Konsequenz tötet sie das ‘Genie’, um den Mythos und die eigene Lebenslüge zu bewahren.

Das Bild der alten Meister, das dem Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* (1) vorangestellt ist, symbolisiert das Streben nach Vollkommenheit und die Suche nach dem Absoluten als männliches, metaphysisches Prinzip. Als dessen Basis gibt die Autorin die Angst vor der Uneindeutigkeit des weiblichen Geschlechts an. Denn ihre “Organe liegen verborgen, der Mann kann nie WISSEN. Dafür kann er Dinge erzeugen und Kunstwerke erschaffen”, meint sie in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2).

Schon in *Frauenliebe - Männerleben* machte sich die Autorin über die spontane Inspiration als Motivation für das Schaffen des einmaligen Kunstwerks lustig und setzt dies im *Vampir*-Hörspiel fort. Emily bezeichnet sich hier als Schriftstellerin und meint zum Verlobten (14): “Stell dir vor, seit zwei Stunden springen mich jetzt wieder die Wörter an. Ich muß wahrscheinlich gleich dichten!” Daraufhin trägt sie aber nichts ‘Eigenes’ vor, sondern rezitiert ein Gedicht Emily Brontës in der Übersetzung von Arno Schmidt. Die Vampirin Emily bedient sich fremder Texte und gibt diese als eigene aus. Sie nährt sich

vom Blut und von den Worten anderer. Originalität interessiert sie nicht. Dennoch hat sie die Eigenschaften, die der Mythos dem genialen männlichen Genie zuschreibt: Sie ist unsterblich.

In *Erziehung eines Vampirs* tritt außerdem ein Heiliger auf, der sich gegen Ende als Angestellter der Radiogesellschaft entpuppt. Sein Auftritt kann als Angriff auf die sakrale Atmosphäre im Bereich der Kunst gewertet werden, die auch Barthes kritisierte. Er ist das Zerrbild dieser Stimmung, die ebenso die Frauen vor dem Gau in *Die Bienenkönige* heraufbeschwören. Für diese sind Mozart und Beethoven die Heroen, die alles überdauern (4), und Gustav Mahler dient ihnen als (5) "Symbol für die Nichtigkeit menschlichen Strebens schlechthin (...) das Begnadete schlechthin." Sie schwärmen gerade für ihn, als sich die Katastrophe anbahnt. Es ist mehr als skurril, daß sie weiterhin versuchen, sich im Lob auf das Genie zu übertreffen, während die Welt untergeht, die von vermeintlichen wissenschaftlichen Genies wie ihren Männern gelenkt wird (10):

F3: Ich bin der Ansicht, daß vor dem Genius Mahler viele andre Genies schweigen müssen, die zu Mahlers Lebzeiten noch ganz laut gesprochen haben. (...)

F2: Mozart und Beethoven, ja sogar Bach, würden ihn heute gewiß in den Reigen der Ton-schöpfer aufnehmen, vielleicht haben sie dies sogar schon getan.

In *Wolken.Heim.* kommen die 'Genies' - die deutschen Dichter und Denker - selbst zu Wort. Vor allem die enthaltenen Fichte-Zitate propagieren eine schöpferische deutsche Sprache, woraus das 'Wir' die Legende eines deutschen Urvolkes ableitet. Doch dem Gedanken einer authentischen Sprache und Kunst widerspricht der Text selbst über seine intensive Intertextualität und der Wiederholung der immer gleichen, zu Phrasen erstarrten Sätze.

Gleiches gilt für das Hörspiel *Die Ausgesperrten*, denn es ist voll von Zitaten und Referenzen auf vorgegebene Muster. In diesem Hörspiel verstehen sich drei Mitglieder der Familie Witkowski als KünstlerInnen. Anna spielt Klavier, Rainer schreibt Gedichte, und der Vater der Zwillinge bedient sich ebenfalls des Vorwands, künstlerisch tätig zu sein, um von seiner Frau pornographische Photos zu machen: Er ärgert sich immer wieder über deren mangelndes Talent als Modell, (3) "weil es eine künstlerische Photographie werden soll. In der Kunst werden immer Emotionen frei. Am liebsten würde" er ihr dann mit seiner "Krücke den Schädel einschlagen." Er faselt von künstlerischer Inspiration und seinem Fotographenehrgeiz, während seine Frau nackt für ihn posiert.

Rainer möchte später einmal Germanist werden und nebenbei Gedichte schreiben. Letztere verfaßt er schon jetzt. Er will eine Kunst machen, die (46) "im Grunde die ganze Welt enthält. Es soll mythisch sein." Doch seine Werke sind von so starken Anleihen aus der expressionistischen Lyrik durchzogen, daß ihre Deutung als originäre, dem Genie entsprungene Kunstwerke lächerlich wäre. Im Erlangen von Bildung und dem Hervorbringen von Gedichten sieht er die einzigen Möglichkeiten, sich über die Masse zu erheben. In der Figur Rainers verbindet sich der Mythos des Künstlers mit dem Aufstiegswillen. Zwar behauptet er, einen (26f) "Ehrgeiz" habe er "nur in der Kunst, im Leben" sei ihm "alles völlig gleichgültig". Doch Sophie kontert: "du müßtest kein Künstler sein wollen, wenn du materiell anders

dastündest. Die Kunst ist das einzige, was, obwohl immateriell, für die Leute einiges wert ist.“ Der selbsternannte Künstler Rainer beschwert sich darüber, daß er zu Hause keinen Boden für seine Literatur finde. Dabei würde das Leiden an seinen Eltern genug Stoff für den Schmerz bieten, von dem er ständig liest und den er literarisch umsetzen möchte. Doch sein Kunstbegriff läßt keinen Bezug zur Realität zu. So führt das Hörspiel eine Person vor, die an das originäre Kunstwerk glaubt und doch nur wie eine Kopiermaschine funktioniert.

Sophie dagegen ist dem Mythos überlegen und praktiziert (wie die Autorin) einen ironischen Umgang mit ihm. Als Hans sie bittet, ihm die komplizierte Literatur zu erklären, betitelt sie sich als (23) “patentierter Aufklärerin, Patente in allen Kulturstaaten”. Besonders wenn Rainer sich als Genie und Künstler aus Berufung in Szene setzt, greift sie ein und durchbricht das Klischee. Sie wirft ihm vor, er werde noch als braver Beamter im Staatsdienst Gedichte schreiben und (35) “noch am jüngsten Tag geschwollen daherreden”.

Aus Künstlern und Künstlerinnen setzt sich auch das Personal von *Burgteatta* zusammen. Deren privates Leben spielt sich auf der Bühne ab, und gleichzeitig spielen sie ihre Filmrollen im privaten Rahmen weiter. Die Figuren schwanken zwischen Theater und Leben und karikieren so den Mythos der Einheit von Leben und Werk. Die enthaltene Kritik an der Vermischung von Kunst und Leben spricht gleichzeitig gegen die autobiographische Deutung Jelinekscher Texte.

*Burgteatta* greift besonders die fatalen Folgen eines gesellschaftsfernen, unpolitischen Kunstbegriffs auf, wie ihn auch Rainer in *Die Ausgesperrten* propagiert. Die KünstlerInnen betonen, daß ihre Kunst, die der Ausdruck ewiger Themen sein soll, (11) “nur in der Stille” wachsen kann. Die Pfeiler des künstlerischen Erfolges sind angeblich (13f) Ernst, Demut, Bescheidenheit, zähes Arbeiten an sich und Ringen um Ausdruck - Eigenschaften, die Käthe alle für sich in Anspruch nimmt. Doch während die Losgelöstheit der allgemeingültigen Kunst von der Politik propagiert wird, kann diese gut von autoritären Regimen vereinnahmt werden.

Käthe leitet auch ihre Abscheu gegen den von der Euthanasie bedrohten Kleinwüchsigen direkt aus ihrem mythischen Kunstverständnis ab, wenn sie entrückt sprechend meint, ihre Kunst gelte (40) “dem ewigen und einfachsten Menschlichen. Dem großen Gemeinschaftserlebnis. Ich verabscheue alles Künstliche und Gemachte wie dies zu klein geratene Wesen hier.” Denn wenn die Kunst die Natur abbildet, hat diese Natur schön und harmonisch zu sein, und der Zwerg wird zur Unnatur, die weg muß. Die sich unpolitisch gebende Künstlerin wird zur willigen Vollstreckerin nationalsozialistischer Ideologie. Als Käthe eine Rolle in einem NS-Propagandafilm angeboten wird, antwortet sie zunächst mit allgemeinen Phrasen über die Berufung zur Schauspielerin, die ganz der Vorstellung vom selbstschöpferischen Genie entspricht. Stets müsse sie (16f) “aus Aignem gestalten. Menschen formen. In naiche Menschenbilder einschliaffan.” Daß diese Auffassung von Kunst sehr gut der nationalsozialistischen entspricht, weiß Schorsch, der Käthe lobt, da sie “die naiche Sproch vom Reich” schnell beherrscht. Er freut sich schon auf die Mitarbeit am Nazifilm, den er - als unpolitischer, im Heurigen-Jargon bleibender Mime - als (18)

“fröhlichen Streich” bezeichnet. “War nur ein Komödiant” (12), meint Istvan in weiser Voraussicht einen Filmtitel zitierend schon 1942 im ersten Teil des Hörspiels.

Besonders Schorsch hat im Hörspiel gute (5) “Beziehungen zu Berlin, die was er spielen läßt, damit’s eahm spün lossn”. Er fordert von den anderen, die Rollen nun den “veränderten Zeitläufen” anzupassen. Denn es geht nicht mehr weiter mit den Filmen über den (7) “Semmering und die Alpen und die Laidln. Der Ernst der Stunde verlangt gebieterisch noch einem in Großdaitschland ollgemein verständlichen Schriftdaitsch.” Schorsch unterstützt den Anschluß Österreichs an Nazideutschland auch im kulturellen Bereich offensiv, auf daß (7) “ein jedes Blitzmädel und ein jeder Hitlerjunge sagen kann und das zurecht: unser Burgtheater!” Auch Käthe begreift, daß ihre Selbstdarstellung als typische Österreicherin nicht mehr gefragt ist, denn (9) “das Weanerische muaß jetzt longsom aufhearn”, und wird schnell zur Volksdeutschen, der das (8) “Sieg Heil!” leicht über die Lippen kommt.

Nach Hillgruber (1991. 14) rechnet die Autorin in diesem Hörspiel mit kühlem Kopf und satirischer Kühnheit “mit dem Mythos der unpolitischen Kunst während der nationalsozialistischen ‘Ostmark’-Epoche ab”. So verteidigt auch Löffler (1986a. 9) Jelineks Text mit dem Argument, daß gerade im Kulturbereich “die ideologischen Rückstände des Dritten Reiches bis heute” nachwirkten, “meist im gutbürgerlichen Loden-Look.” Was Jelinek bezwecken will, teilt sie im Interview mit Riki Winter (1991. 14) mit: “Ich kritisiere eine Sprache, die in ihrer Pervertierung die faschistische Kulturindustrie und eine nicht erfolgte Entnazifizierung in diesem Unterhaltungsindusbereich ermöglicht hat.” Ähnliche Parallelen stellt sie im Artikel *Paula Wessely* (2000) her: Das Dritte Reich sei das erste Regime gewesen, das sich mit Hilfe einer “gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt”, an der Wessely ohne Not an exponierter Stelle als höchstbezahlter weiblicher Star der Nazizeit mitwirkte, um dann nahtlos in den kitschigen Film umzusteigen. Die “verkitschte Blut-und-Boden-Sprache dieser völkischen Heimatideologie” habe “in den Heimatfilmen der fünfziger Jahre fortgewirkt” und reiche “bis heute weiter in die verlogenen Fernsehserien wie ‘Schloßhotel Orth’”. Die Gefährlichkeit dieser scheinbar unpolitischen, unschuldigen Kultur, Kunst und Unterhaltung zeigt Jelinek. Sie kitzelt die Ideologie aus der vermeintlichen Ideologiefreiheit und Politikferne heraus.

#### **2.3.2.4 Der Individualismus**

Der Autonomiegedanke des Bürgertums erklärte jedes Individuum formal zu einem selbstbestimmten und selbstverantwortlichen Subjekt mit Wahl- und Entwicklungsmöglichkeiten, die keine Figur bei Jelinek hat. Durch alle Texte Jelineks zieht sich der Angriff gegen den Individualismus als große Illusion und Lüge. Die Autorin negiert den Begriff des Individuums als letzte soziale Instanz und erklärt ihn als Moment der gesellschaftlichen Verhältnisse. Dem humanistischen Weg der Selbstfindung und dem klassischen Persönlichkeitsideal mit dem Ziel der möglichst umfassenden Selbstbestimmung sprechen



Jelineks Hörspiele Hohn. Für die Autorin ist es “die Illusion eines gigantischen Marktes, den Menschen zu suggerieren, sie wären einmalig und unverwechselbar und imstande, individualistisch zu handeln.” (Int. Winter. 1991. 14) Die in den Hörspielen auftretenden Personen wirken vor allem über ihren immer gleich formulierten Anspruch auf Individualität austauschbar und vorgestanz (vgl. Kapitel 2.5 zum Personal). Die Autorin folgt damit dem von Marcuse (1984. 29) formulierten Gedanken von der Annullierung des Individuums:

Die Menschen erkennen sich in ihren Waren wieder; sie finden ihre Seele in ihrem Auto, ihrem Hi-Fi-Empfänger, ihrem Küchengerät. Der Mechanismus selbst, der das Individuum an seine Gesellschaft fesselt, hat sich geändert, und die soziale Kontrolle ist in die neuen Bedürfnisse verankert, die sie hervorgebracht hat.

Elfriede Jelinek steht mit ihrer literarischen Abwendung von psychologisch plausiblen Individuen im Kontext der Hörspielschaffenden nicht alleine. Ab den siebziger Jahren erscheinen im deutschsprachigen Hörspiel die Personen immer mehr als überindividuell stilisierte Konglomerate ihrer gesellschaftlichen Bedingungen. Vielen HörspielautorInnen geht es zwar nicht darum, den Begriff des Individuums überhaupt abzuschaffen, sie wollen aber einen von der bürgerlichen Ideologie unabhängigen entwickeln. (Kerschbaum. 1978. 115) Im Interview mit Hoffmeister (1989. 130) formuliert Jelinek, wie sie durch die Leugnung der Möglichkeit einer Individualität auf die Gegebenheiten der Realität eingeht: “Die persönliche Identität des Einzelnen ist durch die Festigkeit und Geschlossenheit des Systems kaum mehr zu verwirklichen (...). Die Literatur muß dem Rechnung tragen, daß der Individualismus nicht mehr möglich ist.” Denn die

Wirklichkeitsform des Arbeiters ist sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart und in der Zukunft nie bloß individualistisch zu bestimmen - was an Individualismus erscheint, ist produziert. Soweit der Proletarier eine Individualgeschichte zu haben scheint, ist dies gerade das Unwirkliche, das, was nicht seine Wirklichkeit ist, sondern eine adaptierte. (Negt/Kluge. 1972. 60f)

“Individualität, individuelle Handlungsfreiheit, sind eine der größten und am hartnäckigsten suggerierten Lügen der spätbürgerlichen Gesellschaft”, schreibt Elfriede Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel Untergang eines Tauchers* (1989. 1). Der Taucher behauptet zwar, (14) “ein persönliches Schicksal zu haben”, aber seine Wünsche und Hoffnungen sind die eines seriensüchtigen Konsumenten trivialer Gattungen und bezeugen das Gegenteil. Sein ganz persönliches Vorbild ist Flipper, sein ganz individuelles Ziel eine Reise nach Italien. Seine Ziele und Idole sind damit völlig von den trivialen Gattungen, den Vermittlern von Mythen gesteuert. An Individualität bleibt nichts übrig. Alles ist Wiederholung. Die Menschen erscheinen als Kopien nach der gleichen Vorlage, auf der steht ‘ich bin etwas ganz Besonderes’.

In *Untergang eines Tauchers* wechseln die Figuren unablässig ihre Identität, während wenn die sonne sinkt auf den ersten Blick geschlossene Individualitäten suggeriert. Doch der Schein trügt, denn weder

gaby noch markus verfügen über eine individuelle Sprache. Vielmehr sprechen ihre Wünsche aus ihnen, “das heißt jene sprechen, die ihnen diese Wünsche nahegelegt haben, um sie ruhig zu halten. ES spricht aus ihnen”, meint Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 3).

Erfahrungen werden in den Texten Jelineks nie individuell beschrieben, da den Figuren kein individuelles Handeln zugestanden wird. Sie haben weder ein eigenes Bewußtsein sowie ein eigenes Empfinden noch eine eigene Sprache und sind Zusammenfassungen von Bruchstücken aus vorgegebenem Bildmaterial, das sie als Ausdruck individueller Empfindungen mißverstehen. Sie deuten die adaptierten Wirklichkeitsmuster als Individualgeschichte und können als Gegenentwurf zum Selbstfindungstheorem interpretiert werden. In *wenn die sonne sinkt* tritt dies überdeutlich hervor. Die ProtagonistInnen reproduzieren ungefiltert die Klischees der Massenmedien: “Keine persönliche Geschichte, kein selbstgedachter Gedanke relativiert den Medienschleim, korrigiert die Wirklichkeit aus zweiter Hand, die sich hier ungehindert Bahn bricht.” (Spanlang. 1992. 284) Besonders die Frage-Antwort-Spiele, die in diesem Text immer wieder die Haupthandlung unterbrechen, zeigen direkt, wie die allumfassende Beherrschung der Wünsche und Vorlieben der Einzelnen wirkt. Die Interviewerin fordert nur Antworten auf Suggestivfragen. Die Befragten haben keine Zeit zum Nachdenken und müssen nur so schnell wie möglich Wörter in einen Lückentext einsetzen (14): “was ist das wichtigste der? - weltfriede. - was finden sie schon wichtig, daß eine frau hat einen? - beruf. - aber bei wem ist es wichtiger beim? - mann.” Im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* (31f) artikuliert der Sprecher am Ende diesen Sachverhalt explizit: “wir werden merken, daß es immer dieselben sätze sind, die uns einfallen (...) - wie sind eure sätze? - unsere sind austauschbar.”<sup>83</sup>

In diesem Hörspiel spricht außerdem die eine Person immer aus, was die andere denkt, und in *Nora* kommentiert die Hauptperson ständig das, was sie gerade tut. Pflügers (1996. 33) Einschätzung für das dramatische Personal Jelineks trifft so auch für das der Hörspiele zu:

Jelinek macht es zu einem ihrer Hauptanliegen, die Innen-Außen-Mythologie der Person auszuhebeln, indem sie das Innen nach außen stülpt und das ‘Geheimnis der Persönlichkeit’ destruiert. Die Figuren behalten nichts für sich: über alles wird geredet, alles wird ausgesprochen. Oft doppelten sich Sprache und Aktion geradezu aufdringlich.

Auch in *Erziehung eines Vampirs* reden Emily und Heidkliff ständig von sich selbst. Sie sprechen nicht aus sich heraus, sondern sie sprechen sich aus, sprechen sich zu Ende. “Sie sprechen um ihr Leben. Ihr Leben ist ihr Sprechen. Außerhalb seiner gibt es nichts, keine Außen- keine Innenwelt.” (Roeder. 1989. 20) Alles liegt offen. In ihren Monologen definieren sie sich als grundsätzlich verschiedene Personen. Insbesondere wird hier über die Behandlung der Geschlechterbeziehung deutlich, daß die Feststellung eines Mangels an Individualität beim Gegenüber als Beweis der eigenen dient. Heidkliff hat ständig das Bedürfnis, sich über den Vergleich mit der Frau einer Einmaligkeit zu versichern, die es nicht gibt. In seinen Augen sind dagegen Frauen wie Fische im Aquarium - alle ziemlich gleich. So gibt es für den sich

als Individuum begreifenden Mann Heidkliff nur DIE Frau. Davon will er profitieren: Er brauche keine anderen Frauen mehr aufzusuchen, weil Emily wie alle sei (10). „Sagt ein Mann. Sagt die Frau“ (24), meint auch der Heilige im Hörspiel. Während also Emily nichts Besonderes ist, vermittelt doch ihre Anwesenheit Heidkliff das Gefühl der Außergewöhnlichkeit, wenn er meint (19): „Wie schön es ist, mit jemand anderem beisammen zu sein! Dabei merkt man sofort: Man ist was besonderes!“

Ähnlich versichert sich das Wir in *Wolken.Heim.* immer wieder seiner Einmaligkeit über die Abgrenzung zum Nicht-Einmaligen. Der alte Tote begründet die Überlegenheit des Wir und dessen Führungsanspruch über die Besonderheit des deutschen Volkes. Es sei (2) „einzigartig“ und ist für den jungen Lebenden (4) „unter den Völkern das erste.“ Daraus wird erstens sein Führungsanspruch abgeleitet und zweitens seine Tendenz zur Aggression gegenüber allem anderen gerechtfertigt. Der Text widerspricht über die zum Klischee erstarrte Rede und über den intensiven Einsatz von Wiederholungsstrukturen dem Gesagten. Die Form konterkariert den Inhalt der Rede und setzt ihn außer Kraft. Die Einzigartigkeit der Deutschen als Urvolk (13) leitet das Wir unter intensivem Einsatz von Fichte-Zitaten aus der deutschen Sprache ab. In den zitierten Reden verknüpfte Fichte „den Mangel an Identität mit dem Fehlen einer eigenen Sprache und unterscheidet die deutsche als die ‘eigentliche’ Sprache, die sich durch unmittelbare Verständlichkeit auszeichne, von den toten Sprachen des Auslands.“ (Pflüger. 1996. 213) Doch diese Sprache erscheint bei Jelinek als reine Reproduktion, als nicht authentische. Pflüger (1996. 253) sieht die nationale Identität „dadurch unterhöhlt, daß kein identifizierbares Sprechersubjekt zustande kommt. Je mehr die Stimmen beteuern, sich selbst sicher zu sein, desto verworrener und wahnhafter erscheinen ihre Aussagen.“

Der Mythos des Individualismus hindert in *Die Bienenkönige* zunächst die Sklaven daran, sich mit den Hetis zu verbünden. Denn die versklavten Söhne hielten sich, wie es der Sprecher als ehemaliger Sklave und Betroffener beschreibt, (52) „auf Grund der geschickten Todespropaganda der Könige, für unentbehrlich, selbst im Tode noch unentbehrlich. Das Wissen ihrer völligen Austauschbarkeit war ein schwerer Schlag für sie.“ Doch die Zerstörung dieses Mythos durch die Überzeugungsarbeit der Hetis hat weitreichende Folgen für die Sklaven. Nachdem ihnen klar ist, daß sie keine Arbeit verrichteten, die andere nicht auch machen könnten, werden sie sich ihrer Nichtigkeit und ihres Mittelmaßes bewußt. Nun wollen sie plötzlich etwas sein. Die Zerstörung des Mythos Individualismus setzt in diesem Hörspiel das subversive Potential der Sklaven frei.

Unter Berufung auf die (1: 19) „persönliche Freiheit“ des Menschen rechtfertigt in *Jelka* das Arztehepaar Rassismus und Klassendenken. Diese vermeintliche Freiheit macht es geltend, um die jugoslawischen Gäste Jelkas hinauszuerwerfen. Doch niemand kann individuell rassistisch sein, bzw. diskriminierende Äußerungen über ganz persönliche Abneigungen rechtfertigen. Rassismus wird vom

---

<sup>83</sup> Leider fielen gerade diese letzten Sätze in der Realisierung des Hörspiels der Streichung zum Opfer.

Ehepaar Henning als individuelle Antipathie verkleidet sowie entschuldigt und nicht als das strukturelle Phänomen begriffen, das er ist.

Die reichen Frauen im Umkreis Annettes prangern in diesem Hörspiel den vereinheitlichten Geschmack in (2: 3) "unserer nivellierten Massengesellschaft" an. Dieser Gleichschaltung versuchen sie zu entgehen, indem sie sich Kleidung zulegen, die sich die breite Masse nicht leisten kann. Doch auch dabei geht es nicht um die Autonomie ihres Geschmacks, sondern um Kleidung als Prestigesymbol. Was die Frauen als Individualität deuten, ist nur die normierte Darstellung der Andersartigkeit aufgrund der höheren sozialen Schicht. Auf dieser Basis kann auch Jelkas Wunsch nach eben solcher Kleidung nur als Beleidigung für die Trägerin eines Kostüms von (2: 5) "Chaneuil" oder "Trior" verstanden werden. Eva will sich ihre Individualität erkaufen, wenn sie behauptet (2: 5): "Alle diejenigen, die sich einbilden, diese Stücke wären für sie entworfen, sind im Irrtum, die Kollektion ist nämlich nur mir auf den Leib geschneidert". Die reichen Frauen verstehen sich als eine Art Geheimbund. Sie sind die (2: 13) "Eingeweihten", die den Preis eines Anzugs, der "mit unsichtbarer Flammenschrift auf ihn draufgeschrieben" ist, wie auch den Namen des Modeschöpfers entziffern können. In eingeschränkter Form versuchen die Männer in *Jelka* ähnliches: Edi grenzt sich erstens durch seinen Porsche von der Masse ab und zweitens über Markenkleidung. Denn er als Insider weiß, der (5: 2) "Nicht-Spießer trägt jetzt kleine seidene Halstücher" anstatt Krawatten.

Die Lehrsätze am Ende jeder Folge von *Jelka*, die im Kapitel 2.4.1.5 genauer behandelt werden, bleiben immer im Rahmen des eingeschränkten Bewußtseins der Protagonistin. Jelka, die nichts als eine billige Haushaltshilfe ist, glaubt an die Propaganda, ihr Leben selbstbestimmt gestalten zu können. Laut Sprecher kann sie (2: 22) "frei wählen zwischen oben, wo es schön ist, und zwischen unten, wo es unschön und oft auch gefährlich ist. Sie beschließt, sich in Zukunft mehr oben als unten aufzuhalten." Jelka entscheidet sich also (3: 20) "für die Liebe, das Glück, einen goldenen Ring, ein schönes Haus und ein schönes Auto". Daß diese Entscheidungen keine freiwilligen sind und die Wünsche nicht Jelkas Innerstem entspringen, zeigen alle Folgen der Serie, an deren Ende sich die Protagonistin im unschönen Unten als Geliebte des Arztes befindet. Er hatte sich schon vorher erfolglos darum bemüht, Jelka zu verführen, wie er es auch bei jeder anderen Frau versucht hätte. Trotzdem mythisiert er diesen plumpen Versuch über die Einmaligkeit, wenn er meint (3: 11): "Soeben haben sich zwei Menschen gefunden, was nicht oft vorkommt: du und ich." Jelka lernt daraus und will die Lüge der Einmaligkeit für sich nutzen. Nachdem sie einige Zeit versucht hat herauszufinden, ob Edi verheiratet ist und dieser endlich verneint, meint sie (4: 10): "das ist doch völlig unwichtig. Was zählt, ist diese außergewöhnliche Begegnung zweier Menschen". Doch der Sprecher liest Jelkas Gedanken: "Was zählt, ist nicht der Vordergrund, sondern der solide Hintergrund." Edi - mit den Regeln des Marktes eher vertraut als Jelka - glaubt zwar an seine eigene Einmaligkeit, spricht diese aber Jelka und - wie Heidkliff - eigentlich allen Frauen ab (4: 13): "Komisch, von denen will jede immer eine Ausnahme sein! Dabei sind wir es, die sie aus den vielen herausholen und eine Ausnahme aus ihnen machen." Entsprechend droht auch der Arzt seiner Frau, als

diese erstmals einen über ein Kostüm hinausgehenden Wunsch äußert, damit, daß dann (4: 22) "jemand anderer" sie ablösen würde. Die Tatsache ihrer völligen Ersetzbarkeit schüchtert Annette schnell ein. Jelka dagegen beeindruckt diese Drohung wenig. Denn auch Edi bedient sich ihrer in Folge 7 (19): "Reize mich nicht! (...) Solche wie dich finde ich jeden Tag auf der Straße, wo sie bitten und betteln, aufgelesen zu werden." Daß Jelka an ihre Einmaligkeit glaubt, sich dies aber im Gegensatz zu den Männern nicht leisten kann, macht sie zur Verliererin.

Der Mythos des Individualismus ist eng mit dem Geniebegriff verknüpft, was vor allem in Frauenliebe - Männerleben zum Tragen kommt. Die KünstlerInnen streiten sich in diesem Text wie kleine Kinder darum, wer am einmaligsten ist. Wenn z.B. Robert behauptet ein (52) "enfant terrible" zu sein, kontert Camilla, daß sie das schon ist. "Nein ich! Nein ich!" quengelt Robert dann. Auch Clara entwirft verschiedene Bilder von sich und ihrer Einmaligkeit. Sie bergen ein Paradox, denn ihre angebliche Einmaligkeit können alle nur über Stereotypen ausdrücken.

Auch in Wien West verfügt keine der Personen über eine individuelle Sprache. Alle Mitglieder der Verschwörung reagieren auf Situationen vorprogrammiert und völlig identisch: Alle hassen den Wirt Nagl, alle lieben Erni. Den Personen mit begrenztem Gefühls- und Handlungsspielraum stehen nur wenige Sätze zur Verfügung. Alles ist vorhersehbar, was der Sprecher auch immer wieder betont.

Im Hörspiel Die Ausgesperrten tritt eine weitere Variante dieses Mythos auf, in Form des von Rainer propagierten Individualanarchismus. Anna plappert seine Worte nach, wenn sie mit ihrem Bruder über die in Zukunft zu begehenden Verbrechen spricht (7): "Wir brauchen die Norm nur, um uns an unserer eigenen Maßlosigkeit aufzugeilen. Wir sind monströs, aber äußerlich aus der bürgerlichen Klasse." Ein (17) "unverwechselbarer Einzelner" zu sein, geben Anna und Rainer als ihr Streben an. Daß sie Zwillinge sind, ironisiert ihre Rede zusätzlich. Ihr Ziel ist es, sich nichts und niemandem zu unterwerfen und jegliche Schranken zu durchbrechen. Rainer will revolutionär sein, aber nur für sich (9): "Wenn man unter revolutionär versteht, daß alle anschließend gleich sein sollen, wogegen die Natur ohnedies mit ihrer Vererbung ständig und heftig auftritt, dann machen wir das Gegenteil." Sein propagierter Individualismus wird zum Beispiel für die Anfälligkeit des Kleinbürgertums für den Faschismus.

Auch den Mord an seiner Familie rechtfertigt Rainer über diesen Mythos. Er will etwas Besonderes tun und weigert sich, den wahren Grund seiner Aggression zu erkennen. Individualismus offenbart sich hier als auf Frustration basierende Aufstiegsgier. Persönlicher Handlungsspielraum ist nicht vorhanden, auch wenn er unter Berufung auf existentialistische Klassiker sich und anderen vorgegaukelt wird. Mit diesem Text ist der Autorin eine "böse Parodie auf den bürgerlichen Bildungsroman mit seiner Utopie der freien Entfaltung des Individuums bei gleichzeitiger Integration in die Gesellschaft" (Janz. 1995. 44) gelungen. Sie demontiert dessen Prämissen. Alle Figuren bleiben gefangen in der jeweiligen Ideologie von Klasse und Geschlecht, denn die Flucht in den vermeintlichen Individualismus macht die wirklichen Grenzen unsichtbar, gegen die so auch nicht gekämpft werden kann.

Die Zwillinge sind der Ansicht, daß eigentlich Hans (22) “den größten Wunsch nach Außergewöhnlichkeit haben müßte, weil er im Denken am gewöhnlichsten” ist. Bei Hans sei “jeder Satz so wie ihn jeder andre auch schon gesagt haben könnte”. Wenn sie so sprechen, vergessen sie, daß auch ihre Ansichten nur angelesen sind, daß sie meist (falsch) zitieren. Allein die Mutter von Hans versucht ihrem Sohn die Schädlichkeit dieses Mythos bewußt zu machen (41):

Hans: Der Rainer sagt, es muß einem grausen vor der Vorstellung, ein Teil von einem Ganzen zu sein. Weil man immer ein einzelner und vollkommen allein ist, was stark macht.  
Mutter S: Du zerstörst die Bedürfnisse deiner Klasse. Es gibt nichts Universelles! Statt daß du ihre Einheit willst und damit ihre Stärke, willst du sie in Moleküle zerlegen, ein jedes von ihnen einzeln und vereinzelt.

Doch Hans plappert das Geschwätz der Zwillinge weiter in Gegenwart seiner Mutter nach.<sup>84</sup> Er findet es in Ordnung, Gewalt anzuwenden, wenn es der persönlichen Befreiung dient und setzt den Individualismus in direkten Gegensatz zur Organisation der Arbeiterklasse (28): “Wenn der einzelne sich befreit, ist das wichtiger, als wenn Gruppen sich befreien. Die Gruppe ist fühllos und anonym, man verschwindet in ihr und taucht nie mehr auf. Man muß ein Einzelner werden.” Er Mythos der Einzelpersonlichkeit läßt ihn auch seinen Vater verachten, der zusammen mit anderen und eben nicht als einzelner Held im KZ Mauthausen umgebracht wurde. Während also Rainer seine faschistischen Tendenzen als Folge des Individualismus-Mythos offen ausspricht, zeigen sie sich bei Hans in der Absegnung des faschistischen Massenmordes. Dagegen setzt seine Mutter ihre konkreten Erfahrungen im KZ:

Ich hab gesehen, wie sie ein Kind, das einen Apfel gegessen hat, gegen die Wand geschleudert haben, bis es tot war. Der Schutzhaftlingsführer hat dann den Apfel zu Ende gegessen. (...) Du meinst, Kapos und Aufseher haben sich in ihrem Tun verwirklicht? Betonung von Eigeninitiative, wie?

Die Begriffe Eigeninitiative und Individualismus stehen auch für die Banker in *Nora* keinesfalls für Freiheit, sondern sie sind wichtige Größen im Kreislauf des Kapitals. Denn die Mächtigen huldigen allem, was heute neoliberale Wirtschaftsordnung genannt wird. In dieser ökonomischen Theorie spielt individuelles Streben nach Besitz getarnt als freigesetzter Individualismus eine große Rolle. In diesem Sinne meint auch Helmer, nur (31) “in einer freien Wirtschaft kann der Mensch seine Individualität bewahren.” Der Mythos des Individualismus wird zum Handlanger einer brachialen, unsozialen Wirtschaftsordnung. Nora ist blind für diese Strukturen. Sie will sich emanzipieren, zum Individuum werden. Ihre Phrasen von Selbstfindung, die im Kontext der neuen Frauenbewegung der siebziger Jahre stehen, werden von Jelinek als hohle Klischees entlarvt. Dies kann auch als Seitenhieb auf eine Tendenz

<sup>84</sup> Im Roman (1980. 78) rechtfertigt Hans auch seinen Egoismus als Individualismus, auf den Männer angeblich mehr als Frauen ein Recht haben. In seinem Verhältnis zu Sophie beschreibt er sich als “Einzelperson, die sich andere Einzelpersonen, Frauen nämlich, zu Willen macht.” Er sei nur sich selbst verantwortlich und die ihn liebende Frau ebenfalls nur ihm. Sophie dagegen ist die einzige in der Gruppe, die diesem Mythos nicht huldigt. Sie hat ihn nicht nötig. Ihrer Ansicht nach führe die Überbetonung vom freien Willen und Eigenpersönlichkeit wieder schnurstracks ins Christentum zurück (HS: 14).

des Feminismus verstanden werden, der seine Hauptaufgabe in der Gründung von Selbsterfahrungsgruppen sah bzw. sieht (vgl. Kapitel 1.5).<sup>85</sup>

### 2.3.2.5 Die Liebe

Rund um die Uhr muß von der Liebe gegrölt, geblöet, gedudelt werden, damit die letzte große Illusion, auf der diese Gesellschaft besteht, nicht auch noch zerbricht, die Illusion, ausgerechnet die Liebesverhältnisse hätten sich nicht, wie alle anderen längst, zu Warenverhältnissen fortentwickelt. (Scharang. 1989/1990. 6)

“Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln. Auf diesem Schlachtfeld erfolgt eine oft blutige manchmal unblutige Vernichtung des Weiblichen.” So zitiert Elfriede Jelinek Ingeborg Bachmann im Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* (1983. 150). Auf diese Kollegin beruft sich Jelinek immer wieder. Liebe erscheint auch in den Hörspielen nicht als sich frei entwickelndes Gefühl, sondern ist dem Haß zum Verwechseln ähnlich. Wie Bachmann stellt Jelinek sich die Frage, wohin denn der Faschismus nach 1945 verschwunden sei und kommt im Interview von Roscher (1991. 53) zur gleichen Antwort: Er sei eingegangen “in die Familie, in die Beziehung des Mannes zur Frau (...). Die Keimzelle des Faschismus ist das Herrschaftsverhalten, das sich in der Familie ausprägt, die Unterwerfung des Körpers der Frau durch den Mann.”

Nur im *Kasperl*-Hörspiel taucht der Mythos Liebe als ökonomische Ursachen und Gewalt verschleiende Größe nicht auf, und in *Untergang eines Tauchers* ist die Liebe nur peripher Thema. Doch die wenigen Male, in denen ein Mann und eine Frau aufeinandertreffen, ist dies mit Gewalt verbunden. Diese Gewalt ist nur eine Variante in diesem von Brutalität so sehr dominierten Hörspiel. Als spezifischer Ausdruck des Geschlechterverhältnisses ist sie hier von ungewöhnlich geringer Bedeutung.

“Die Frau als solche ist (und symbolisiert das auch in vielen Filmen) die Liebe und für die Liebe”, heißt es in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 236). Die Liebe ist in Jelineks Hörspielen eine falsche Botschaft aus der heilen Welt des schönen Scheins. Entmythisiert ist sie nichts anderes als von der Frau zu leistende Arbeit, welche meist mit der Prostitution des Körpers verbunden ist. Arbeit, die aus Liebe getan wird, muß nicht bezahlt werden. Umgekehrt gilt sie nicht als solche, da sie nicht mit Lohn verbunden ist. Die Reproduktionsarbeit der Frau wird durch den Mythos Liebe unsichtbar gemacht. Denn wenn diese als Gegensatz von Arbeit definiert wird, leistet die Frau, da sie ihrer Natur gemäß alles aus Liebe macht, keine Arbeit. Die Liebe ist die Droge der Frau, die ihr Unbehagen im Dienste der herrschenden Verhältnisse betäubt. Dieses Dilemma versucht Jelinek durch die Entmythisierung der Liebe aufzulösen. Im Interview mit Lachinger (1990. 42) äußert sie sich zu ihrer Definition von Liebe:

<sup>85</sup> Der richtige Ansatz der Frauenbewegung “organise around your own oppression” verkam teilweise zu einem reinen Interesse an der eigenen Situation, an Symptomen.

“Liebe ist eben nichts Unschuldiges und Natürliches, sondern etwas, wofür die Frauen arbeiten müssen. Und daher sind die Frauen (...) vor allem dafür prädestiniert, über die Liebe zu schreiben, weil sie ja die Arbeit dafür leisten müssen.” Elfriede Jelinek seziert das Klischee von Glück durch Liebe, denn diese ist eng mit der ökonomischen Abhängigkeit der Frau verbunden. Frauen, denen die Fähigkeit oder Möglichkeit abgeht, sich auf sich selbst zu verlassen, müssen das von Männern vorgegebene Leben aus zweiter Hand ‘wählen’ und dies für sich über den Mythos Liebe legitimieren. Jelinek versucht in ihren Hörspielen immer wieder diesen zu entschleiern und zu zeigen, daß Liebe nach kapitalistischen Tauschgesetzen funktioniert und nach gesellschaftlichen Mechanismen abläuft. Sie glaubt nicht daran, “daß es zwischen Abhängigen oder zwischen Abhängigen und Sklaven glückliche Liebesbeziehungen geben kann”. (Int. Schwarzer. 1989. 52) Liebe ist bei Jelinek nie ein Allheilmittel gegen Einsamkeit und Frustration, denn sie unterliegt dem gleichen Geschäftsprinzip von Leistung und Gegenleistung, das den beruflichen Alltag beherrscht, den sie angeblich erträglicher machen soll.

Die ‘Liebe’ der Frau ist in den Hörspielen immer auf das Zielobjekt Mann gerichtet. Erwartet wird weniger Gegenliebe als sozialer Aufstieg. Liebe erscheint als Instrument und nie als Motivation der Figuren. Laut Fischer (1991:70) subsumiert Jelinek Folgendes unter dem Begriff der Liebe: Das Streben nach Besitz und etwas Besserem, die Verdinglichung des Menschen, vor allem der Frau, zur Ware und real-körperliche wie auch strukturelle Gewalt.

So beginnt die Liebe zu Edi, die Jelka immer wieder heraufbeschwört, damit, daß beide Parteien genau abwägen, was der und die andere zu bieten hat. Gleichzeitig versichern sich beide einer Liebe auf den ersten Blick, bei der Geld keine Rolle spielt. Sie beschwören den Liebesmythos zweier vom Schicksal füreinander vorgesehener Seelen, die sich spontan und für immer aneinander binden. Beide profitieren von ihren Lügen, da sie das Selbstbewußtsein stärken, so z.B. wenn Edi meint (4: 10): “Wenn man mich so ansieht, wird Geld allerdings ganz unwichtig.” Jelka stimmt ihm zu: “Was ist schon Geld!” Aber auch sie möchte (4: 16) “lieben, haben und behalten”. Dieses Statement könnte ebenso von brigitte aus *Die Liebhaberinnen*<sup>86</sup> stammen und ist den Schlußworten gabys aus *wenn die sonne sinkt* sehr ähnlich. Der Sprecher in *Jelka* deutet das gegenseitige Abschätzen und Messen nach einer der Begegnungen der beiden ‘Liebenden’ so (5: 1):

Edi glaubt, es ist um Jelka wegen seines guten Aussehens, seiner Führungsqualitäten, seiner sportlichen Figur und last not least wegen seiner guten rallyreifen Autofahrkenntnisse wegen geschehen. Jelka glaubt, es ist um Edi wegen ihrer Schönheit und ihrer Intelligenz geschehen. Allerdings besitzt sie darüber hinaus nichts, derentwegen es um jemanden geschehen sein könnte. Edi hingegen besitzt etwas, das wichtiger und dauerhafter ist als eine sportliche Figur, nämlich einen finanziellen Hintergrund.

<sup>86</sup> Während heinz in *Die Liebhaberinnen* (1989. 22f u. 25f) unter Liebe nur die körperliche versteht, ist sie für brigitte ein Gefühl, daß einer den anderen braucht. “ich brauche dich, sagt brigitte, damit ich nicht mehr in die fabrik gehen muß, (...) ich liebe dich und ich brauche dich (...). ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer liebtinge von film, funk, fernsehen und schallplatte (...) doch gerade deswegen, weil du mehr verdienst als einer, der weniger verdient.”



Jelka behauptet kurz darauf, sich an einem Punkt in ihrem Leben zu befinden (5: 2), „wo man Gefühle, die miteinander widerstreiten, nicht mehr auseinanderhalten kann. Man nimmt daher das einfachste, aber auch schönste an: Die Liebe!“ Edi betont in dieser Folge (8), daß bei ihm der Partnerschaftsgedanke ganz groß geschrieben werde.<sup>87</sup> Aber schon in Folge 6 (6) soll Jelka nicht mehr ungefragt sprechen. Doch die romantische Jelka glaubt noch an die Liebe und an ihr Ziel (6: 11) „eine Partnerschaft“ durch kulturelle Interessen zu vertiefen. Der Mythos der Liebe und die Realität der Beziehung zwischen Jelka und Edi prallen in folgendem Dialog besonders hart aufeinander (6: 12f):

Edi: was zählt, ist Leistung und sonst nichts.

Jelka: Leistung für wen?

Hans: Für den, der dich bezahlt. So ist das in der Wirtschaft.

Edi: Ach laß doch! Bei uns beiden war es schließlich Liebe. Ich habe es nicht nötig, mir eine Frau zu kaufen. Nicht bei meinem Aussehen ...

Jelka: Ich wäre auch gar nicht käuflich!

Doch schon wenige Sätze später sieht sich Edi gezwungen, Klartext zu reden, weil Jelka wiederholt widersprochen hat: Er bezahlt und bestimmt deswegen - und zwar für beide. Jelka glaubt an die Liebe, weil sie nicht wahrhaben will, daß nur ihr Körper interessant ist. Edi glaubt an die Liebe, weil er wegen seines sportlichen Körpers und nicht wegen seines Geldes geliebt werden möchte. Wenn es aber darauf ankommt, setzt Jelka lieber ihren Körper als ihren Verstand ein und Edi betont, daß er bezahlt und damit bestimmt. Noch als sie von ihm schlecht behandelt wird und ihn verläßt, bleibt sie fest in ihrem Glauben, (7: 22), „daß die Liebe letztlich siegen wird.“ Als Edi dann bei den Hennings auftaucht, allerdings um Annette abzuholen, nimmt sie jede ihrer Forderungen zurück, macht diverse verbale Unterwürfigkeitsgesten und spricht vom Sieg des Herzens (8: 16). Die ‘Gesetze der Liebe’ sind die des Wirtschaftssystems: Ihr Bruch wird hart bestraft. Da Jelka mit den Regeln des Marktes nicht vertraut ist, scheitert sie, als sie versucht, die Versprechungen der Medien und der bürgerlichen Moral in der Liebe zu Edi zu konkretisieren. Die Divergenz zwischen dem eigenen Leben und den Idealen schreibt der Sprecher Jelkas Versagen zu. Sie lügt zwar auch und spricht mythisch, doch sie leidet darunter, weil sie noch an die Liebe und an gegenseitiges Verständnis glaubt. Der Sprecher formuliert dies so (7: 10): „Jelka findet es entsetzlich, daß sie sich so verstellen muß. Sie liebt doch Edi, den Wursterben. Zuerst war es Berechnung, aber jetzt ist es Liebe.“ Dagegen heißt Liebe für das Paar Edi und Annette vor allem, diese nach außen im neuesten Kleid zu zeigen, denn beide wissen (8: 20): „Das Gesehenwerden ist fast noch schöner als die Liebe selber.“

Doch nicht nur in der Beziehung von Jelka und Edi wird genau abgewägt, wer wieviel zu bieten hat. Deutlich tritt die Tatsache, daß es wichtig ist, sich am Markt der ‘Liebe’ gut und nicht unter Preis zu verkaufen, in der Beziehung des Ehepaares Henning hervor. Angebot und Nachfrage haben sich hier ein-

<sup>87</sup> Auch Weygang will sich im Drama *Nora* (1984. 30) „einen Partnertyp anschaffen“. Er propagiert den Partnerschaftsgedanken propagiert und widerspricht ihm gleichzeitig.

deutig zu besten Bedingungen getroffen und zu einem zufriedenstellenden Geschäftsabschluß geführt. In den Worten des Sprechers stehen Mythos und Realität nebeneinander (3: 3):

Zwischen den beiden muß es gleich die ganz große Liebe gewesen sein. Natürlich war Doktor Henning, nach Jahren des Lebens mit einer doch inferioren Partnerin reif für eine neue Ehe. (...) Materielle Erwägungen spielten keine Rolle, waren doch beide vermögend, aber natürlich wollte Doktor Henning etwas Besseres als eine Krankenschwester haben, und natürlich wollte Annette etwas möglichst Gutes haben, nämlich einen Arzt.

Ehe wird als Warenaustausch deutlich, als Pachtvertrag auf Lebenszeit. Jelinek arbeitet am Beispiel dieses Paares heraus, was die Ehe vor dem Eingang romantischer Tendenzen in diese Institution immer war, nämlich ein wirtschaftliches Abkommen. Das Ehepaar lebt harmonisch zusammen, weil es den Kontrakt einhält und gleichzeitig verschweigt. Der Schein wird aufrechterhalten und das eingegangene Eheversprechen mythisiert. Der Sprecher jedoch stellt gleich in den ersten Sätzen der ersten Folge klar, daß Frau wie Haus Statussymbole auf der Objektebene sind, wenn er meint (1: 2): "Das Beste beginnt dort, wo man mehr als eine gute Frau, eine gute Wohnung, eine gute Wohnungseinrichtung und ein gutes Auto sein eigen nennt."

Der Doktor, der an Jelka nur als Arbeitskraft und potentiellm Seitensprung interessiert ist, beteuert auch seine Liebe zu ihr. Jedesmal, wenn in dieser Serie ein Mann behauptet, eine Frau beschützen zu wollen, will er sie unterdrücken oder schnell mit ihr ins Bett. Er spricht mit den Worten des Mythos über die Liebe. Jelka glaubt an die Liebe und beherrscht diese Sprache noch nicht. Folgender Dialog zeigt dieses prinzipielle Mißverständnis, das den Doktor später über Jelkas Naivität spotten läßt (3: 10):

Doktor: Ich liebe dich, Jelka. (...) Seit ich dich sah, war es mir klar. (...) In mir ist ein Drang.  
 Jelka: (...) Lieben Sie Annette denn nicht mehr?  
 Doktor: Aber natürlich liebe ich meine Frau. Was hat denn das damit zu tun?  
 Jelka: Und Annette ist genau die Partnerin, die Sie brauchen, auch in intellektueller Hinsicht?  
 Doktor: Das gehört doch jetzt nicht hierhin.

In Wien West beten alle vier Männer die Wirtstochter Erni an. Diese ist engelsgleich und unerreichbar. Karl weiß dazu als Lehrling nicht viel zu sagen, Werner lockt mit seinem schnellen Motorrad, Jürgen mit teurem Schmuck und Hans damit, daß er später einmal Beamter sein wird. Daß alle, ohne sich dessen bewußt zu sein, die Funktionen der 'Liebe' richtig einschätzen, beweist die Tatsache, daß sie Erni kaufen wollen - mit Statussymbolen und Sicherheit. Auch Erniss Beteuerung, daß sie das Herz sprechen lassen will, enttarnt der Sprecher sofort als Lüge (9): Eigentlich wäre für sie die Sicherheit, Gattin eines Beamten zu sein, ein verlockender Preis.

Der Mythos Liebe wird in wenn die sonne sinkt auf eine ganz besondere Weise in mehrfacher Hinsicht zerstört. Einerseits innerhalb der Darstellung der Liebesbeziehung zwischen gaby und markus selbst: Alle Klischees der Liebe auf den ersten Blick und des blinden Verständnisses zwischen dem Traumpaar werden übertrieben. Zweitens steht die Freude gabys über ihr unverhofftes Millionenerbe, die sofort auf

ihren Zusammenbruch nach dem Tod von markus folgt, im Gegensatz zur propagierten ewigen, einzigen Liebe. Drittens schafft die Autorin durch die eingeschobenen Interviews einen harten Kontrast zum Mythos Liebe: Partnerschaft und Ehe erscheinen in diesen Passagen als Tauschgeschäft. Gesucht wird nicht der Traummann, sondern der in guter Position, um die Anschaffung eines Farbfernsehers zu ermöglichen.

Viele Motive des Mythos Liebe, die in erster Linie der Trivialliteratur entlehnt sind, finden Eingang in dieses Hörspiel: gaby erscheint zunächst als die gefühlvolle, verträumte Frau mit romantischen Vorstellungen und als aufopfernde, aber doch im Augenblick lebende Geliebte des kranken Mannes. Die Liebenden fliehen aus der Welt in ihr abgeschlossenes Paradies, das aus einer kleinen Wohnung in Italien und ihren angeblich einmaligen Gefühlen besteht. Sie leben in ihrem kleinen Kosmos und (schlaf)wandeln auf den Pfaden der Liebe. Der reiche markus vergißt Geld und Geschäft, um diesem schönsten und natürlichsten aller Gefühle nachzugehen, das ihn von Grund auf verändert, das Herz des Geschäftsmannes erweicht und ihn (8) "gelöster und heiterer" macht. Doch die Liebe (als bürgerlicher Mythos immer mit der Einzigartigkeit des Füreinander-geschaffen-Seins, dem Individualismus und der großen Emotion verbunden) wird in *wenn die sonne sinkt* dadurch als Mythos demaskiert, daß die Figuren nur abgedroschenen Klischees folgen, wenn sie denken, empfinden und agieren. Sie sind DarstellerInnen des Mythos wie die Männer in *Die Bienenkönige*. Diese preisen vor dem Gau ihre Liebe zu Frau und Kind in den höchsten Tönen - was bei Jelinek natürlich heißt mit abgedroschenen Floskeln - und beweihräuchern sich gegenseitig (7):

M2: Einiges ist bei mir an der Oberfläche, mein technologisches Wissen zum Beispiel, anderes wieder ist unter der Oberfläche verborgen: die Liebe zu meiner Familie etwa.

M3: Auch ich besitze diese Liebe. (...)

M3: Es macht erst den ganzen Mann aus.

Das hierarchische und von der Nutzung der Frau bestimmte Verhältnis der Geschlechter spricht diesen Floskeln Hohn. Auch der Sprecher und Erzähler, der selbst als Sohn Opfer der Bienenkönige war, widerspricht dem Mythos, diese Liebe sei das Allheilmittel für moralische Defizite (23): "Noch waren sie alle Menschen, denkende Wesen. Was macht aus einem denkenden Menschen einen denkenden Unmenschen oder einen nichtdenkenden Menschen? Nicht die Liebe jedenfalls!"

In *Die Ausgesperrten* zieht es Hans zu Sophie hin. Diese jedoch durchschaut seine Beweggründe genau und damit auch den Mythos der Liebe. "Gefühle schränken einen nur ein" (47), ist ihre Meinung, denn sowohl eine Verbindung mit Hans auch als mit Rainer hätte in ihrem Fall bestimmte Einschränkungen zur Folge. Hans huldigt dem Mythos, da er seine Hoffnung auf Aufstieg durch Sophie nicht direkt aussprechen kann und verbindet ihn mit der angeblichen Einmaligkeit seiner Emotionen. Er glaubt, bei Sophie Gefühle wecken zu können (11f): "Häufig demütigt sie mich noch, das wird aber aufhören. (...) Wenn sie die Liebe kennen wird, wird es ihr mehr um mich als um sich selber gehen, weil die Liebe

immer selbstlos ist.“ Er beschwört den Mythos der Liebe, begehrt aber vielmehr den Reichtum, der Sophie umgibt (31 u. 39):

Immer bin ich unsicher, wenn du da bist, Sophie. Der Boden schwankt. Es ist wie bei einem Erdbeben, wie die Liebe eben ist. Sie erschüttert einen. (...) Ich sehe hier viel mehr kostbare Gegenstände als bei der Anna. (...) Ich bin drauf gekommen, daß es wahrscheinlich die Liebe ist. Sie will es noch nicht wahrhaben, daß es auch für sie die Liebe ist. Wenn ich studiert haben werde, kaufe ich mir genau den gleichen Lederfauteuil, den sie auch hat.

Er sieht sich gerne als Beschützer der schwachen Frau, was ganz und gar nicht dem Kräfteverhältnis zwischen ihm und Sophie entspricht. Über den Mythos der Liebe und die Beschwörung des klassischen Mann-Frau-Verhältnisses beschönigt Hans seine Ziele und auch die Art, wie er von Sophie behandelt wird (40): “Das Herz einer Frau wird für mich sprechen und es mir erleichtern: Sophies Herz und nicht Annas Herz. Ich werde zunächst noch überlegen danebenstehen, innerlich aber schon stark zu ihr hingezogen sein, was sie merken wird.” Doch Sophie spielt mit Hans und demütigt ihn fortwährend. Körperlich hält sie ihn auf Abstand. Auch dafür findet Hans noch eine Deutung, die ganz im Raster des Liebesmythos bleibt (48): “Es ist ganz gegenseitig. Es war wie der Zusammenprall zweier Magneten, obwohl die Sophie sagt, die Liebe ist nichts als die Berührung zweier Hautoberflächen. (...) Daß sie es mit mir ernst meint, sieht man daran, daß sie so viel Zeit braucht zu erkennen, daß sie mich liebt.”<sup>88</sup>

Wie in diesem Text so ist auch in *Nora* das Sprechen über die Liebe von der sozialen Stellung abhängig. Die ‘Liebe’ verbindet unterschiedliche Personen miteinander: Der Vorarbeiter gesteht sie Nora, und Eva eröffnet diesem ihr Gefühl für ihn. Er erklärt seine Entscheidung für Nora mit Abwägungen über den unterschiedlichen Wert beider Frauen (5): Er will nicht, daß man sich ihm anbietet, sondern “daß man sich kostbarer macht.” Er widerlegt auch Evas Argument, schon länger in der Fabrik zu sein, mehr durchgemacht zu haben und so wertvoller zu sein, wenn er kontert: “Je unzerstörter ein Mensch ist, desto mehr Wert besitzt er. (...) Man liebt auch das Unbekannte mehr als das Bekannte, vorausgesetzt, man scheut nicht vor dem Fremden instinktiv zurück.”

Auch der Konsul spricht zu Nora über die Liebe. Die Bilder, die er dafür verwendet, dokumentieren die ‘Gewalt der Liebe’. Er fühlt einen Blitz in sich einschlagen und ein Messer durch sich hindurchgehen (10), als er Nora sieht. Er hält noch an seinen Floskeln über die Liebe fest, als seine eigentliche große Leidenschaft - das Geld - längst die Oberhand gewonnen hat und er Nora an den Minister verschachert (18):

Mit Nora werde ich noch im hohen Alter zusammensein, Philemon und Baucis. (...) Aber wenn Sie warten, bis meine erste Leidenschaft abgeklungen ist, bekommen Sie sie, obwohl der

<sup>88</sup> Im Roman (1980. 79) wird ausgesprochen, daß Hans zwar an den Mythos der Liebe glaubt, ihn aber nicht durchschaut. Er wünscht sich ein “möglichst tolles Mädchen, das auch Elvis-Platten sammelt. Man muß etwas investieren, dies ist einer der Hauptsätze der Ökonomie, die Hans alle nicht kennt, weil er glaubt, er macht es nur so zum Spaß.”

Verlust wie ein Messer in mich hineinschneiden wird. (...) Sie geben mir den Schlüssel, und ich gebe Nora, wenn auch mit einem Schnitt im Herzen.<sup>89</sup>

Materieller Besitz und Besitzanspruch über die Frau sind also in den Hörspielen Jelineks eng mit dem Begriff der Liebe verknüpft. Während sich der Konsul und Nora ihrer Liebe in mehrfach gebrochenen Klischees gegenseitig versichern, ist die Frau längst zur Ware geworden. Nora glaubt, daß sie der Konsul wegen ihres Körpers und ihres Kopfes liebt. Doch die Intelligenz der Frau ist nur der Ansporn dafür, etwas zu bekommen, das schwer zu erobern ist. Im Drama *Nora* spricht Weygang dies aus (23): „Unser Trieb kann sogar durch den Kopf einer Frau gereizt werden. Den Mann reizt es in Wirklichkeit noch mehr, diesen kleinen Kopf ebenfalls zu unterwerfen.“

Auch im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben*, dessen Titel schon die Vorstellung ausdrückt, daß die Liebe im Leben des Mannes nur eine Beschäftigung, für die Frau dagegen das Leben selbst sei,<sup>90</sup> treten verschiedene Paare auf, die voneinander behaupten, emotional verbunden zu sein. Doch die PartnerInnen sind in erster Linie GeschäftspartnerInnen, wenn auch nie gleichberechtigte. Da gibt es zum einen die Fürstin, die angeblich, (18) „dem Genie Franz Liszt eine dienstbare Gefährtin“ ist. Aber wenn er ihr Geld ausgegeben hat, rechnet sie ihm vor, wie lange er dafür zu ihren Füßen sitzen muß. Die Bewunderung der Fürstin für seine Kunst bezeichnet Liszt als seinen einzigen Lohn, doch soll sich diese vorzugsweise monetär äußern. ‘Liebe’ ist eine Währung. Um sich bei der Fürstin beliebt zu machen, also um Geld aus ihr herauszupressen, huldigt er dem Mythos der Liebe, will ihr sein Werk widmen und angeblich auf jeden Benefiz verzichten (48). Was hier angegriffen wird, ist auch der Mythos der Liebe als Motor des künstlerischen Wirkens.

Das zweite Paar besteht aus Robert und Clara Schumann. Clara spricht immer wieder von ihrer Liebe zum Gatten und von dessen Gegenliebe. Diese Passagen sind reich an Zitaten aus den Briefen beider. Ihr Verhältnis entpuppt sich als ein von Konkurrenz bestimmter Machtkampf. Neid prägt ihre Beziehung. Die Aufopferung und Unterordnung Claras geschah nur auf den ersten Blick aus Liebe, sie wurde von Robert gefordert, der das Talent Claras als Bedrohung empfand.

In *Burgteatta* steht ebenfalls ein KünstlerInnenpaar im Mittelpunkt, Käthe und Istvan. Besonders Käthe spricht viel von der Liebe, meint jedoch damit nie ihr Gegenüber. Sie inszeniert sich - Filmrollen zitierend, in denen sie die Liebe spielt - als unschuldiges Mädchen, das von einem Herren gerettet wird und in ähnlich trivialen Posen. Dagegen gefällt sich Istvan besonders gut als schneidiger ungarischer Held. Sobald sie aber diese Ebene verlassen, schlagen sie aufeinander ein. Sie prügeln sich um ihre

<sup>89</sup> Einen ähnlichen Deal schlägt später Helmer Krogstad vor. Er hat (34) „die Linde abzugeben“ und bietet sie Krogstad an, wenn dieser für ihn eine „etwas heikle Aufgabe“ erledigt, nämlich Nora ausschaltet. Im Drama (1984. 37) sprechen die Personen das Abschätzen nach Wert noch direkter aus als im Hörspiel: „Linde: Du bist das meiste, was ich zu erreichen mag. Helmer: Ich bin das meiste, das Frauen, die viel mehr erreichen könnten als du, erreichen können!“

<sup>90</sup> Vgl. dazu auch Simone de Beauvoivre: *Das andere Geschlecht*. (1987. 220) Dritter Teil Mythos. Kapitel „Er ist mein Leben“.

gefühlvolle Rollen, um im nächsten Satz wieder von der Liebe auf dem Gut des Barons schwärmen zu können. Dadurch greift Jelinek den Mythos Liebe auf verschiedene Weise an: Sie zeigt die Verlogenheit der 'echten' Liebe im Film sowie der diese begleitenden Floskeln und decouvriert das Verhältnis des Traumpaares Istvan-Käthe als der Karriere förderliches Zweckbündnis, das nur über Lügen und Gewalt aufrechterhalten wird.

Je nach Bedarf spricht auch der Zwerg von Liebe. Er gibt vor, emotional an Resi gebunden zu sein, solange er sie noch braucht, und spielt später den galanten, aus dem Film hinreichend bekannten Verehrer, als er die Verbindung mit Mitzi erpressen will. Er hat wie Käthe, Istvan und Mitzi ein narzißtisches Interesse an einer möglichst gelungenen Inszenierung von Liebe: Wer deren Adressat, oder besser gesagt deren Opfer ist, hat sekundäre Bedeutung.

In *Erziehung eines Vampirs* sind Heidkliff und Emily verlobt. Auch dieser Bund ist ganz offensichtlich ein Zweckbündnis. Emily braucht Blut, und in der Praxis Heidkliffs stehen Blutkonserven zur Verfügung. Heidkliff dagegen legt großen Wert auf Ordnung. Diese soll Emily halten. Ihre Homosexualität ignoriert er, solange sie ihre weiblichen Pflichten erfüllt, würde sie doch einen Angriff auf seine Männlichkeit bedeuten (20): "daß du Vampir bist, Emily, stört mich gar nicht, solange du das Haus nicht vernachlässigst. (...) Daß du lesbisch bist, stört mich gar nicht, solange du (...) den Haushalt darüber nicht aus den Augen verlierst." Die 'Arbeit' Emilys besteht in den Augen Heidkliffs darin, einfach da zu sein, neben ihm zu sein, wenn er auch ihr ständiges Verschwinden kaum jemals zur Kenntnis nimmt (30). Die voneinander streng abgezielten Bereiche der Frau und des Mannes als Folge eines erfolgreichen Geschäftes genannt Liebe werden in diesem Hörspiel auf skurrile Art aufs Korn genommen. Denn Emily will die Dienste Heidkliffs endlich über die Montage ausfahrbarer Zähne (7) "beruflich in Anspruch nehmen." Dieser dagegen will ihre "Dienste rein privat in Anspruch nehmen". Heidkliff hätte es gern, daß er endlich zu ihrem Beruf wird. "Mein Hobby ist meine Verlobte Emily", (10) meint er dagegen von sich selbst. Als ihren Beruf bezeichnet Emily jedoch nicht ihren Verlobten, sondern das Vampirdasein. Trotzdem kann Heidkliff sich nicht seinem Bild der Frau trennen. Er "liebt" maximal dieses Bild, doch nicht Emily, wenn er meint (11): "Emily, du bist allgemein und sozial. Du hilfst viel. Ich liebe dich." Für das dem Hörspiel vorausgegangene Drama *Krankheit oder moderne Frauen*, hält Pflüger (1996. 73) fest, das 'Liebespaar' führe "unverbindlich die Möglichkeiten des Kommunikationscodes Liebe vor", wiederhole Versatzstücke des Liebesdiskurses und zerlege den Begriff 'Liebe' sowie seine Zuschreibungen.

In ihrer Thematisierung der Liebe folgt die Autorin dem feministischen Credo, daß das Private das Politische ist.<sup>91</sup> Das Profitdenken und die Wunschproduktion bestimmen das scheinbar Private. In diesem

<sup>91</sup> Die Tatsache, daß Jelinek angeblich Privates politisch analysiert, stößt im Feuilleton immer wieder auf Mißmut, was Kunstreich (1998) anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises an die Autorin sehr gut herausarbeitet: Zu Unrecht mißverstanden werde Jelinek als bigotte Du-das-Private-ist-politisch-Alt-68erin, die sich nur empöre, um von sich selber ablenken zu können. Ihre Analyse des Privaten sei keine politische,

Sinne fordert Emily ihren Verlobten nicht auf, den Arzt hinter sich zu lassen und ganz privat zu sein. Vielmehr soll er (16) “aus der Haut des Privatmannes schlüpfen”, damit sie sehen kann, was dahinter ist. Das Private erscheint in den Hörspielen als das Künstliche, alle Gefühle als gemacht, regierbar und regulierbar. “Sprich über Empfindungen! Sei unehrlich! Gib und nimm Gefühle!” fordert auch Emily in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 8).

Auf den vielfach vorgebrachten Vorwurf, das “Geheimnis der Liebe zwischen Mann und Frau”<sup>92</sup> zu denunzieren, antwortet die Autorin, daß sie “dieses Geheimnis nicht sehen” könne. (Int. Lachinger. 1990. 43) Denn ihre feministisch-marxistische Perspektive zeigt die Tragweite der Entfremdung im sogenannten Gefühlsbereich. Dabei stehen Liebesbeziehungen stellvertretend für alle zwischenmenschlichen. Die ökonomische und patriarchale Durchdringung der ‘Liebe’ - im bürgerlichen Selbstverständnis der eigentliche Ort der Authentizität - ist die Spitze des Eisberges und nur über die gesellschaftlichen Verhältnisse erklärbar. Im auf Konkurrenz und Geltungsdrang ausgerichteten Leben macht auch die Liebe keine Ausnahme. Jelinek überträgt den Besitz als entscheidende Erfahrung in der kapitalistischen Gesellschaft auf die Objektbeziehung, die gemeinhin Liebe genannt wird. Das scheinbar Natürlichste erscheint als das gesellschaftlich Bedingteste.

### 2.3.2.6 Körper und Sexualität

Sexualität vollzieht sich nach den Regeln des Marktes, ihr Tauschwert ist für den Mann an seiner Triebbefriedigung bemessen (...). Die Frau kann sich nicht zum Subjekt ihrer sexuellen Wünsche machen, denn das kastrierte den Mann (...). Ihr unterschiedliches Begehren läßt die Geschlechter einander verfehlen, das männliche legt die Frau auf den Objektstatus fest, während das weibliche Begehren, wird es artikuliert, das des Mannes verhindert. (...) Analog zur Unumkehrbarkeit des Machtgefälles in sexuellen Beziehungen ist auch die Fähigkeit, über die Sprache der Sexualität zu verfügen, an das Geschlecht gebunden.

So faßt Claes (1994. 114f) das Thema ‘Körper und Sexualität’, das Jelineks Gesamtwerk durchzieht, treffend zusammen. Sexualität wird hier als etwas Politisches begriffen, aus der Sphäre der scheinbaren Unschuld herausbewegt, und erscheint gekoppelt an körperliche und strukturelle Gewalt, wodurch jegliche sinnliche Aura verloren geht. Diese wiederum ist bei Jelinek “kein Event, sondern eine flächendeckende Monokultur. Wohin du blickst, jeder Körper ist Fremdkörper, Verkupplung, Verklumpung”. (Schaad. 1999. 12)

“Wenn es ein Hauptthema, ein Leitmotiv gibt, (...) dann ist es die Aufdeckung der Marktmechanismen, die die zwischenmenschlichen Beziehungen einschließlich der Sexualbeziehungen durchdringen.” Mit diesen Worten leitet Stadler (1986) sein Interview mit der Autorin ein. Da die Kontrolle des sexuellen

---

auch wenn die Autorin sich das wünsche. Kunstreich widerspricht dieser Auffassung vehement und verteidigt Jelinek.

Bereichs im Patriarchat nur einem männlichen Subjekt zugesprochen wird, bricht Jelinek die Regeln doppelt: Sowohl das Thema selbst als auch die kühl analytische Herangehensweise einer Frau, die aufgrund ihres Geschlechts eigentlich aus diesem Diskurs ausgeschlossen ist, brechen ein Tabu. Elfriede Jelinek weiß, daß es für Frauen nicht möglich ist, über Sexualität zu sprechen, ohne sich der Sprache der Männer zu bedienen, da die Teilnahme an diesem Diskurs für sie nicht vorgesehen ist. In *Der Sinn des Obszönen* (1988. 102) äußert sich die Autorin zur Problematik des Schreibens über dieses Tabuthema und fordert, "daß sich die Frauen die Darstellung des Obszönen und Nackten zurückerobern müssen." Sie selbst versuche das in ihren Arbeiten, merke jedoch, "daß die Darstellung des Obszönen von Männern so usurpiert ist, daß Frauen dafür keinen Ort haben und scheitern müssen." Außerdem weist sie darauf hin, daß gerade die "drastischen Stellen" ihrer Texte "politisch" sind.

Michel Foucault (1994) definiert Sexualität als Ergebnis von Diskursen verschiedener gesellschaftlicher Bereiche. Er untersucht die Verhältnisse und Strukturen, in die das Sprechen über Körperlichkeit und die sexuelle Praxis eingebunden sind und in denen sich beides entfaltet. Er geht der Frage nach, unter welchen Voraussetzungen sich ein Diskurs über Sexualität etablieren konnte und wie sich dieser zur Macht, zur Wahrheit und zur Ökonomie der Körper verhält. Für Foucault verläuft Macht nicht von oben nach unten, sie ist umfassend. Sein Machtbegriff läßt kein Außen mehr zu. Macht operiert nach Foucault über die Produktion von Wissen und Wahrheit. Sie schafft Diskurse, welche die 'Wahrheit' über Sexualität aussagen und ein Wissen über diese etablieren - ging man doch bisher davon aus, daß Macht die Wahrheit verschleiert und unterdrückt. Die 'wahren' Diskurse über Sexualität produzieren eine Ordnung der Körper und schließen sie an eine bestimmte - bürgerliche, kapitalistische, industrielle - Ökonomie an. Deren Wahrheitseffekte thematisiert Foucault. Körper und Geschlecht sind somit historische Möglichkeiten, sich wahrzunehmen. Ihr Ausgangspunkt ist nicht eine Substanz, sondern ein Diskurs, der Bedeutung strukturiert. Foucault geht zwar davon aus, daß jede Körperlichkeit gesellschaftlich konstruiert ist, propagiert aber keine 'freie' Sexualität, die durch Verbote unterdrückt wird, da er nicht nur den vordiskursiven Körper, sondern auch das vordiskursive Subjekt negiert.

Auch Elfriede Jelinek folgt nicht der Grundannahme einer genuin unproblematischen weiblichen Sexualität, die nur durch äußere männliche Einwirkung deformiert werde. Sie definiert weibliche Sexualität nicht neu. Diese erscheint in den Hörspielen nie als etwas Unschuldiges, Natürliches oder als utopischer Gegenpol zur männlichen. Jelinek folgt weder der monokausalen Schuldzuweisung vor allem amerikanischer feministischer Theorien (z.B. von Andrea Dworkin), die als strukturelles Merkmal der männlichen Sexualität postulieren, daß diese nur über die Erniedrigung des Weiblichen zu sich finden könne, noch dem darin enthaltenen - in diesem Fall den Mann betreffenden - Biologismus. Dennoch führen ihre Hörspiele die von ungleichen Machtverhältnissen geprägte Definition und Praxis von

---

<sup>92</sup> Wie es um das "Rätsel Frau" bestellt ist, verrät der Student Klemmer im Roman *Die Klavierspielerin* (1986. 83): Er will Erika "alles behutsam beibringen, was sie für die Liebe benötigt, doch anschließend wird er sich



Sexualität im Patriarchat und im Kapitalismus vor. Obwohl die Texte keine Neubestimmungen enthalten, ist doch der ihnen zugrundeliegender Machtbegriff weniger diffus als bei Foucault, da in den Hörspielen auch jene sichtbar sind, die Definitionsmacht ausüben und von deren Effekten profitieren. Die sexuelle Macht erscheint als mit der ökonomischen, politischen und kulturellen eng verwoben.

Jelinek kehrt die Überhöhung von Sexualität zu Zärtlichkeit im Trivialroman um. Die Begriffe Körper und Sexualität will sie in ihren Texten von ihrer mythischen Besetzung lösen, indem sie auf diese die Kategorien der Ausbeutung und der Ökonomie anwendet: Der Marktwert der Frau wird bestimmt über ihren Körper, ihren Besitz, ihre Klasse, ihre Sauberkeit, ihren Fleiß und ihre Gebärfähigkeit. Daneben sind Virginität und Treue Gütemarken. Die Autorin nennt diejenigen, die sich Sexualität aneignen, die Hierarchie zwischen Männern und Frauen produzieren, ausleben, sprachlich verschleiern und damit verfestigen. Ihre politische Analyse der Sexualität "basiert auf dem hegelianischen Verhältnis von Herr und Diener". Sie begreift Sexualität "als das Spiegelbild der Machtverhältnisse: Wer Eigentum hat, eignet sich die Arbeit des anderen an". (Int. Venckute. 1998. 1) Dieses Machtverhältnis versucht die Schriftstellerin in ihren Texten aufzudecken, indem sie danach fragt, wer Sexualität wie definiert. In den Hörspielen legt sie immer wieder die männlichen Projektionen von weiblicher Sexualität offen. Der Frau wird eigenes Begehren abgesprochen, indem sie als Auslöserin und Empfängerin des männlichen Begehrens festgelegt wird. Sie kann nie Subjekt der Begierde sein, weil ihr Begehren das des Mannes auslöscht. Sexuelle Aktivität, intellektuelle Tätigkeit der Frau und ihr Sprechen an sich kastrieren den Mann nach Jelinek, schwächen sein Begehren und damit wieder die Attraktivität der Frau. Dahinter steckt auch der Marktmechanismus, daß der Mann das, was er haben kann, nicht haben will, da ihm sein Gefühl sagt, im stünde eigentlich etwas Besseres zu. (vgl. Int. Löffler. 1989. 83) Diesen Zusammenhang von Sexualität und Macht analysiert Jelinek in Anlehnung an die Semiologie Barthes' im Interview mit Roeder (1996. 2):

Wenn eine Frau also begehrt, muß sie sich zu einem Zu-Begehrenden machen, weil sie sonst das Begehren des Mannes auslöscht. Daraus folgt, daß die Frau ihr Begehren nur in der Selbstauslöschung (auch ihrer Wünsche!) als sexuelles Wesen realisieren kann. Als Signifikant, nicht als Signifikat. Als das, was bedeutet, und nicht als das, was spricht und Bedeutung verleiht.

Männer wie Frauen sprechen über den eigenen und den anderen Körper wie über ein fremdes Objekt. Er erscheint in ihren Reden als ein fragmentierter.<sup>93</sup> Den gesellschaftlichen Hintergrund für die Behandlung

---

lohnenderen Zielen und schwierigeren Aufgaben zuwenden, was das Rätsel Frau betrifft, das ewige Rätsel." <sup>93</sup> Eine Kernstelle aus *Die Klavierspielerin* (1986. 110f) zeigt dies besonders deutlich: "Erika spürt nichts und hat nie etwas gespürt. (...) Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper. Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie sieht ja nicht vor lauter Blut, was sie da eigentlich aufgeschnitten hat. Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd. Ihr Unterleib und die Angst sind ihr zwei befreundete Verbündete, sie treten fast immer gemeinsam auf."

speziell des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität formuliert de Ridder (1984. 106) folgendermaßen:

die männliche Nachfrage gilt nicht der Frau als Subjekt, als Person mit eigenen Gedanken, Gefühlen, Wünschen. Gefragt ist der weibliche Körper, der verfügbar, benutzbar und vereinnehmbar sein muß. Dieser Körper denkt und fühlt sich nicht selbst, seine Bewegungen, Blicke, Gesten folgen dem Diktat der männlichen Lust.

Die ideologische Basis dafür hat unter anderem die Freudsche Psychoanalyse geschaffen, in der die Frau als kastriert, als unvollkommen, als an ihrer blutenden Wunde lebenslang leidend, als Mangelwesen definiert wird. Dies problematisiert die Autorin vor allem im Hörspiel *Erziehung eines Vampirs*. Heidkliffs Verhältnis zum weiblichen Körper ist in erster Linie durch großen Ekel vor diesem bestimmt. Einerseits definiert er die Frau als Natur, andererseits ekelt er sich gerade vor den weiblichen Körperfunktionen. In seiner Arbeit als Gynäkologe versucht er, diese Abscheu zu überwinden, indem er den weiblichen Körper strukturiert und damit zerstückelt. Im Schlußmonolog des Hörspiels meint er, er sehe täglich, (30) "was die Frauen aus ihren naturgegebenen Körpern machen" und habe deshalb noch keine eigenen Kinder. Kaum sind die Patientinnen aus seiner Praxis hinausgegangen, atme er "auf wie in reiner frischer Luft. (...) Sie sind ländlich-wässrig. Ungegliedert." Doch Heidkliff übt nicht nur im Beruf souverän Macht über Körper aus, auch der Sport ist für ihn primär ein Mittel zur Kontrolle über den Körper und die Natur, in der er diesen ausübt. Seine Gefühls- und Körpermaschine will er präzise steuern und Sätze aus ihr abrufen.<sup>94</sup>

Emily verhöhnt das männliche Prinzip und bezeichnet sich als (16) "reich an Leben und lesbisch". Spöttisch meint sie zu ihrem Verlobten Heidkliff (5): "Aus dir wächst ja etwas heraus, das Mutter Natur unmöglich in dieser Form gemeint haben kann." Heidkliff dagegen ist stolz auf die Repräsentierbarkeit seiner Lust und setzt diese mit Liebe gleich (12): "ich kann immer sofort erkennen, daß ich dich liebe. Ich schaue an mir hinunter, siehst du, so! Und dieser kleine Handelsvertreter meiner selbst regt sich oder leider nicht." Im Hörspiel, in dem der (Vampir)zahn als Symbol des Phallus fungiert, ist aber die Kastration nicht eine naturgegebene, sondern eine gemachte. Der Körper wird in Anlehnung an dekonstruktive Theorie nicht mehr als natürlicher hingenommen, zieht doch der Zahnarzt Heidkliff Frauen mit Genuß die Zähne. Das männliche Prinzip wird zwar einerseits von Emily lächerlich gemacht, andererseits möchte sie als Agierende daran teilhaben. Sie will sich nicht damit abfinden, daß nur die männliche Lust repräsentationsfähig ist. Aus diesem Grunde läßt sie sich vom Facharzt für Frauen- und Kieferheilkunde ausfahrbare Zähne machen. Diese sollen (17):

<sup>94</sup> Wie Heidkliff so lieben auch Edi in *Jelka* und Tarzan in der *Ballade* den Sport. Die Kritik an der sogenannten körperlichen Ertüchtigung zieht sich durch das Werk Jelineks und rückt im 1998 uraufgeführten *Sportstück* in den Vordergrund. Das Massenphänomen Sport verknüpft Jelinek dort mit Krieg und Nationalismus. Im Interview mit Thomas Hahn (1998) kritisiert sie die vordergründige Unschuldigkeit des Sports. Was Jelinek für das *Sportstück* in diesem Gespräch darlegt, gilt auch für die Sportler in den Hörspielen. Die Autorin sieht im Sport über die "Vergötzung des kräftigen Körpers und der Verachtung des Schwachen in Deutschland und Österreich auch immer noch die Spätfolgen der Nazizeit."

hervorlugen und wieder verschwinden können. Wie ich ja auch. Ich brauche einen ähnlichen Apparat wie ihr Männer ihn habt! Ich möchte imponieren können. Ich möchte Lust vorzeigen können! Ich habe Säfte, aber die gelten im Alltag wenig. Ich möchte auch nach einem Prinzip funktionieren können!

Der Sexualität wird die Einmaligkeit, das Besondere, das Spektakuläre genommen. Sie wird nicht als individuelle Erfahrung geschildert, sondern als die "Wiederkehr des Immergleichen oder die Reduktion auf den öden Gebrauch, den der Mann von der Frau macht." (Int. Classen. 1989. 34) Besonders in *Die Bienenkönige* wird der Mythos von der Einzigartigkeit und Besonderheit der menschlichen Sexualität als letztem Halt persönlicher Identität destruiert. Der weibliche Körper wird in diesem Hörspiel wie in der Pornographie als fragmentierter beschrieben. Die Frauen bestehen nur aus einem Unterleib. Es entsteht das Bild eines entfremdeten, enteigneten und verdinglichten weiblichen Körpers.

Zwei Jahre nach der Katastrophe ist der Rest an verwertbarem (16) "lebendigem Fraueninventar" dezimiert: "Zum Schluß blieben acht Gebärerinnen und zehn Nicht-Gebärerinnen übrig." Nun sind die Körper der Mutas nur (12) "Wirtskörper", nur noch Fabriken, die einzig und allein der Erzeugung von Nachkommen dienen. Daß einige Frauen durch den Gau mit ihrem Kind auch ihren Verstand verlieren, ist in den Augen der Wissenschaftler nicht relevant, denn die Könige sehen die Mutas nur als Ansammlung (24) "produktiver Unterleiber". Ihrer Meinung nach brauchen diese eigentlich (35) "weder Arme noch Beine" und "auch keinen Kopf", denn "Unterleiber in Bienenwaben eingegossen, das wäre die ökonomischste Lösung". Der Mythos des weiblichen Körpers als passiver Nährboden, in den der schöpferische Mann sät, wird so in diesem Hörspiel auf die Spitze getrieben. Das Bild der von den Männern ferngesteuerten Frauen, die in ihren Waben dahindämmern, ist ein treffsicheres für den Verfügungsanspruch der Männer über Fortpflanzung und die dafür vorgesehenen Organe der Frau. Ein vergleichbar grausames und deutliches findet sich nur noch im Drama *Krankheit oder moderne Frauen*, als die Männer die inneren Organe Carmillas ausräumen und auf der Bühne verstreuen.

Dagegen dienen die Hetis als praktische Objekte zur Triebbefriedigung. Dennoch sind sich die Wissenschaftler sicher, daß sie ihren Frauen nachts (6) "viel Gutes" tun. Während sie die ganze Zeit gedacht hatten, ihre Körper wären für die Frauen (49) "das Höchste an Glück", riefen sie nur "das Höchste an Abscheu" hervor, was die Hetis jedoch erst spät auszusprechen wagen. F5 faßt die Zeit des Dienstes als Heti im Bienenstaat zusammen (50): "Wenn sie sich vor unsren immergleichen Gesichtern geekelt haben, so ist das nichts im Vergleich zu dem Ekel, den uns ihre immergleichen Schwänze bereitet haben." Der Geschlechtsakt wird offen zum Akt der Unterwerfung der Frau. Aus ihm wollen die Könige alles ausschließen, was sie bisher gestört hat, so die Neigung der Frauen, (22) "das Körperliche mit Emotionen zu belasten". Sie wollen die Räume der Hetis verdunkeln, denn was "man nicht sieht, kann man nicht lieben." Die Tatsache, daß eine Heti ihren Haß gegen die Bienenkönige erstmals zeigt (41), steigert die Lust der Männer noch, birgt dies doch eine gewisse Abwechslung. Dennoch wird die Tochtergeburt immer dringlicher, denn die Könige (23) "brauchen neue Körper weiblichen Geschlechts

(...) zum Privatgebrauch.“ Wie schon dieses Beispiel zeigt, wird der Körper der Frau in den Hörspielen zum unbelebten (Gebrauchs)Gegenstand. Er wird zum Gerät degradiert<sup>95</sup> und soll möglichst gut funktionieren, wie es in der *Ballade* (12) Lindberghs Mahnung an seinen Sohn zeigt: “Paß gut auf Deine Mutter auf und übergebe sie mir so wie ich sie verlassen habe, in gutem Zustand.” Auch der Arzt in *Jelka* redet zwar ständig von Gefühlen, die ihn jäh überwältigen, doch Sexualität ist bei ihm in keiner Weise an Emotionen gekoppelt. Jelka ist für ihn nur ein billiges und bequemes Objekt seiner Begierde. Er nimmt ihren Widerstand nicht ernst, da angeblich (3: 15) “beide eher tief veranlagt” sind. Zunächst widersteht Jelka zwar, doch später findet sie sich damit ab, ihren Körper einzusetzen und (3: 20) “wienert und putzt ihr Startkapital, nämlich sich selber.” Dafür will sie aber einen Ehemann (4: 25): “Da Jelka ein schönes Mädchen ist, hat sie viel Kapital zu investieren. Daher wird sie möglicherweise mehr bekommen als andre.” Mit ihrem Körper als Ware und Waffe will die gelehrige Jelka später Edi verführen, um seine Firmenpolitik zu beeinflussen. Ihre Strategie beschreibt sie selbst wie ein Kochrezept mit edelsten Zutaten (7: 9): “Ich nehme also meine samtenen Augen, meine weiche Haut und was ich sonst noch habe zusammen und führe sie ins Treffen. Edi, welcher sofort weich wie Butter werden wird (...), wird mir sicherlich das Blaue vom Himmel herunter versprechen.” Doch Jelka überschätzt ihre Wirkung. In Edi entsteht nur ein Druck (7: 10), “dem unbedingt schnellstens Abhilfe geschaffen werden muß.” Er macht Jelka mundtot und zwingt sie, mit ihm zu schlafen, bevor sie ihr Anliegen vortragen kann, denn er versteht von Geschäften eindeutig mehr als sie und meint (7: 13): “Vorher hättest du mich zu einigem überreden können, sogar zu dieser Blaufuchsjacke, aber nachher ist ein wenig verspätet, das mußt du zugeben.” Nachdem er Jelka auf ihren Körper reduziert hat, vermindert er nun auch noch dessen Wert, indem er von seinen Seitensprüngen erzählt. Das ist ein Schlag für sie, (8: 3) “die ihren Körper als freischaffendes Produktionsmittel in den Kampf geworfen hat.” Jelka vermutet zurecht nach einigen Tagen bei den Hennings (8: 11):

Ich hätte nicht gleich zum stärksten Druckmittel, nämlich zu mir selber greifen dürfen. Ein Unternehmer darf ja auch keine unnötigen Risiken eingehen, muß ökonomischer mit seinen Stärken und Schwächen umgehen. Ich hätte ja auch mit etwas andrem drohen können ... Mit Körperentzug ohne völlige Körperentfernung, nicht wahr?!

Im Gegensatz zu Jelka durchschaut Camilla die sexuellen Transaktionen in *Frauenliebe - Männerleben* und hat sich mit ihnen abgefunden. Sie hat nämlich (10) “schon mit Liszt gefickt”, ohne daß es ihr “etwas eingebracht hätte außer Ärger.” Wie die Männer begreift sie den Geschlechtsakt als Handel, bei dem sie zwar ein schlechtes Geschäft gemacht hat, was jedoch im freien Wettbewerb vorkommen kann. Gleichzeitig wird der Körper der Frau als Ort des Mysteriums definiert, um ihre Unterdrückung durch Heiligsprechung zu legitimieren. Jelinek hat immer wieder darauf hingewiesen, daß die Mutterschaft die

<sup>95</sup> Eine Stelle aus *Die Klavierspielerin* (1986. 134f) soll dies noch einmal unterstreichen: “Die Frau sieht den Mann vor lauter Lust nicht. Sie sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht. Sie blickt nur in sich hinein. Der Mann, dieser gelernte Mechaniker, bearbeitet das kaputte Auto, das Werkstück Frau. In den Pornofilmen wird allgemein mehr gearbeitet als im Film über die Welt der Arbeit.”

Frau entsexualisiert, sie von der Kategorie Geliebte/Hure in die Mutter/Heilige wechseln läßt. Clara versucht, diese Kategorien, die sie genauso verinnerlicht hat wie den männlichen Geniebegriff, für sich zu nutzen, um Liszt abzuweisen (25 u. 38): "Ist ihnen denn nicht meine Mutterschaft heilig? (...) Wird etwas denn nicht kostbarer für Sie, das Ihnen widersteht?" Da sowohl ihre Kompositionsversuche wie auch ihre Schwangerschaften zum Absterben ihres Geschlechtsreizes in den Augen von Robert geführt hatten, hofft sie nun bei Liszt auf die gleiche Reaktion, aber erfolglos. Weder ihre Geschichte noch ihr Talent interessieren ihn oder schrecken ihn ab. Denn seine sexuelle Unersättlichkeit rechtfertigt Liszt als zu seinem künstlerischen Beruf notwendig dazugehörig (36). Dagegen wird die Fürstin durch die Macht entsexualisiert, die sie aufgrund ihres Vermögens besitzt, ist sie doch ein Indiz für Stärke. Nicht zuletzt darum legt diese reiche Mäzenin größten Wert auf die Anerkennung ihres Körpers in der Rede von Liszt. Dieser kommentiert wie die Figuren in *Nora* seine Handlungen, besonders die sexuellen, selbst. Wenn Liszt zu Clara meint, er (27) "umwerbe sie jetzt eher zart", werden seine Bemühungen durch die sprachliche Selbstinterpretation als Berechnung deutlich. Als er Erfolg hat und sich an der geistesabwesenden Clara reibt, beginnt er Bravo zu rufen und sich zu applaudieren (35). Seine sexuellen Attacken sind Vehikel der Selbstbestätigung. Die weibliche Sexualität ermutigt er einerseits und unterdrückt sie gleichzeitig, indem er sie nach seinen Bedürfnissen definiert und einfordert. So hat auch die Scham, die Clara angesichts der Belästigung durch Liszt empfindet, nichts Kindlich-Rührendes, sondern wird deutlich als ein Gefühl, das aus der "Erkenntnis der realen männlichen Gewalttätigkeit" resultiert. Denn "Scham verkommt oft zur Anerkennung der weiblichen Hilflosigkeit", schreibt Jelinek in *Schamgrenzen* (1983).

Im Gegensatz zu *Frauenliebe - Männerleben* bleibt in *wenn die sonne sinkt* Sexualität aus der Beziehung der Figuren ausgeblendet. Auch in *Untergang eines Tauchers* spielt Sexualität kaum eine Rolle. Doch zweimal wird dort eine Vergewaltigung von Miss Norstrand angedeutet, die aber angesichts der Unzahl an Gewalttaten kaum ins Gewicht fällt. Der Körper wird in diesem Hörspiel wie in der trivialen Vorlage - nur eben stark überspitzt - als Nebeneinander voneinander unabhängiger Körperteile behandelt, die aufgrund ihrer Isoliertheit beliebig abgerissen werden können. Ähnlich existieren die Körper in *Burgteatta* nur als solche, auf die gut eingeschlagen werden kann bzw. die als warenförmige auf der Bühne bzw. im Film gut zu belichten und gut zu verkaufen sind. Als sexualisierte existieren sie nur, insofern es die Rolle erfordert.

Dagegen wird in *Die Ausgesperrten* viel über Erotik, Sexualität und Lust gesprochen. Vor allem Rainer tut dies und zwar meist, indem er zitiert. Er kann viele Gedichte über die Lust machen, wie er immer wieder betont. Diese erotische Kunst soll seine Komplexe kompensieren und dient der Verdrängung. Denn in den langen Monologen der Zwillinge klingt ihre Angst und ihr Ekel vor allem Körperlichen durch, so wenn Anna meint (2): "Die Lust zu lieblosen verwandelt sich dann in die Lust, geliebte zu werden, was Für-sich verlangt, ist, seinen Leib in sich aufblühen zu fühlen bis zum Ekel. Ja. Bis zum Ekel." Angesichts der Tatsache, daß die Jugendlichen von einem faschistoiden, autoritären Vater erzogen

wurden, der Hierarchien an der Mutter körperlich nachvollzieht, ist dies nicht verwunderlich. Der Text folgt in dieser Hinsicht den Theorien des frühen Wilhelm Reich, seiner marxistischen und psychoanalytischen Deutung des Zusammenhangs von Faschismus und Sexualität. Denn Gewalt prägt die sexuelle Beziehung der Eltern der Zwillinge, die der Vater - im Krieg zum Invaliden geworden - nicht mehr so ausleben kann, wie er gerne möchte. Dies zeigt sich besonders deutlich an einer Stelle des Romans (16), die leider nicht ins Hörspiel einging: Frau Witkowski erhält folgende Anweisungen für die Pornophotos: "Du mußt einen angstvollen Gesichtsausdruck machen. Widerstände zu brechen ist immer besonders geil, auch ich habe im Krieg oft Widerstände gebrochen und zahlreiche Personen rein persönlich liquidiert." Die sadistischen Phantasien des Herrn Witkowski gehen nun in die Bilder von seiner Frau ein (2): "Wenn ich noch so könnte wie ich wollte, würde ich dich jetzt auf den Boden werfen. Du würdest laut bitten, daß ich dich nicht werfe. (...) Du mußt tun als ob du flüchtest." Nicht zuletzt deswegen verachtet Anna ihre Mutter, die sie vor der ganzen Klasse so beschreibt (10): "meine Mutter ist des Gehens überhaupt unkundig, sie liegt seit ihrer Geburt im Bett und läßt sich von meinem Vater vögeln. Mein Vater hat ihr verboten, daß sie gehen lernt." Dennoch ist Annas Beziehung zu ihrem Körper und zu ihrer Sexualität, die masochistische Züge trägt, nicht minder problematisch. Um sich von der Norm abzugrenzen und angewidert von der Sexualität ihrer Eltern, entwickelt sie einen zerstörerischen Umgang mit ihrem Körper, der ihr gleichzeitig das Gefühl gibt, alles in der Hand zu haben und den aktiven Part zu übernehmen. In der Schule bietet sie ihren Klassenkameraden den Deal an, mit demjenigen ins Bubenklo zu gehen, der sich eine (8) "Stopfnadel mit aller Kraft unter den Fingernagel stößt, ohne aufzuschreien." Die im Roman nun folgende Szene des Beischlafs von Anna und ihrem Mitschüler im Schulklo fehlt im Hörspiel. Im Roman ist alles eine Sache von fünf Minuten und dennoch behauptet der Schüler (58): "es ist gigantisch, wenn ich jetzt komm, keiner hat das je genauso erlebt wie ich, sondern viel weniger stark." Die Umgebung und die Kälte Annas machen diese Worte als Lügen deutlich. Gleichzeitig zeigt dieses Statement des Schülers die Isoliertheit beider Figuren während des Geschlechtsakts. Anna hat sich auch im Hörspiel damit abgefunden, Sexualität mit Macht und Demütigung gleichzusetzen. Nun will sie zumindest den Mann dazu wählen. Sie kommt ihm in der Trennung von Sexualität und Liebe zuvor, wenn sie zu Hans meint (39): "Liebe ist absolut Arsch. Das brauchen die Spießler für das, was wir gleich machen."

Ihren Bruder läßt sie zusehen, während sie mit Hans ins Bett geht (39). Anna begründet dies damit, daß sie ausgemacht haben, alles zusammen zu tun. Rainer dagegen sieht darin einen Akt der Unterwerfung und behauptet, durch seinen Voyeurismus ein Werkzeug aus dem Paar zu machen. Annas Wert sinkt auch in den Augen von Hans, als sie - um ihn zu binden - mit ihm schläft. Er findet sogar, daß dies den Unterschied zur zarten, unerreichbaren Sophie ausmacht. Doch Sophie ist weniger zart als abgebrüht. Sie glaubt nicht an den Mythos der Sexualität und muß dies auch nicht, da sie haben kann, was sie gerade will. Ihr Statement zu diesem Thema ist kurz und prägnant (26): "Die Ekstase der Liebe ist nichts als befriedigter Ehrgeiz."

Der Wunsch zur körperlichen Inbesitznahme richtet sich in den Hörspielen oft auf das Seltene und daher Wertvolle, von dem der sexuelle Stimulus ausgeht. Auch Jelka besticht ja durch ihre Exotik. Die Verbindung, die in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* die Managerin mit dem Waldarbeiter eingeht, hat ihr Pendant im Hörspiel *Die Ausgesperrten*: Hans ist für Sophie der fremdartige, primitiv-natürliche Proletarier. Als (36) “schönes Tier, was oft in Kriminalromanen steht”, beschreibt er sich selbst. Über die Geschlechtergrenzen hinweg wird hier der sozial weiter unten Stehende, nämlich Hans, zum Objekt: Sexualität erscheint auch damit als klassenseparierter Akt der Unterwerfung. Die Autorin hat die Bedingungen des angeblich natürlichen und damit unschuldigen Begehrens hier so gezeichnet, daß es als vom sozialen Status abhängig deutlich wird. Auf den ersten Blick körperlich begehrt wird in *Die Ausgesperrten* Sophie vom kleinbürgerlichen Rainer und vom Proletarier Hans. Im Verlauf des Hörspiels wird aber immer klarer, daß ihr Reiz vor allem in ihrer Herkunft und ihrem finanziellen Hintergrund wurzelt. Die sexuelle Gewalt, die in diesem Fall von der Frau Sophie ausgeht, erscheint als gesellschaftliche. Claes (1994. 71) meint in diesem Sinne zur Romanvorlage:

Das Geschlecht bestimmt ebenso zu Opfern und zu Tätern wie die Herkunft. Ohne Chancen sind die, die nicht den Klischees des Begehrenswerten entsprechen. Die Enttäuschung über das Scheitern der Versuche, ihr Begehren zu realisieren, wie es durch die Bilder der Medien in ihren Köpfen verankert ist, mündet in Gewalt.

Geld wiegt hier schwerer als Geschlecht. Sophie unterwirft Hans völlig. Er wird immer wieder von ihr gezwungen, vor ihren Augen zu onanieren. Später behauptet er, daß Sophie ihn mehr liebe als Rainer, da sie diesen noch nie hierzu genötigt habe (39). Die Gewalt, die diese Frau ausübt, rechtfertigt sie wiederum über verdrehte existentialistische Theoreme. Sie tut dies aber nicht, weil sie daran glaubt, sondern weil Hans sich so schneller unterwirft. Die Rollen sind vertauscht, da es nun die Frau ist, die kühl den Wunsch des Mannes nach sozialem Aufstieg ausnutzt, ihm aber den Glauben läßt, er mache es aus Liebe und freien Stücken, um seine Demütigung erträglich zu halten. (37):

Sophie: Ich möchte nicht, daß deine Freiheit verschwindet, sondern ich will, daß sie sich als Freiheit unterwirft. Wenn ich dir Schmerz zufüge, so suche ich nicht deine Freiheit zu unterdrücken, sondern ich zwingen diese Freiheit, indem ich dich sozusagen foltere, sich freiwillig mit deinem Fleisch, dem das angeblich wehtut, zu identifizieren, verstehst du? (...) Du darfst auch bitten, daß ich es dir erlasse. Das wäre sogar recht gut. Wenn ich einen Druck auf dich ausübe, so ist deine Demütigung, deine Angst, so sind deine Bitten doch frei, aus eigenem Antrieb, Du allein entscheidest, verstehst du?

Hans: Du hast entschieden, nicht ich. Ich mache es aber aus Liebe.

Wie Sophie in *Die Ausgesperrten* und der Doktor in *Jelka* so verkaufen auch die Männer in *Nora* Unterwerfung als Befreiung von einengenden Normen und Prostitution als emanzipatorischen Akt. Weygang rühmt sich (20), “Noras frühere Engstirnigkeit in diesen Dingen beinahe ganz” entfernt zu haben. Außerdem berufen sich die Männer auf die Theorien Freuds, um die sexuelle Unterdrückung der

Frau zu rechtfertigen (15). Sie grenzen die männliche von der weiblichen Sexualität ab und definieren den Körper der Frau als Werkzeug zur Befriedigung des Mannes (14f):

Weygang: Der Mann hat eine Begierde und einen Trieb. Die Frau ist Gegenstand des genannten Triebs. Die Frau reizt auch oft, der Trieb befriedigt sich sodann an ihr.

Herr: In der Erotik kann ein Mann stark anarchische Gedanken ausleben. Der Mann fasziniert und enthemmt deren Illegalität. (...)

Weygang: Im unverdorbenen Weib haust angeblich kein Geschlechtstrieb, sondern nur die Liebe. Das Weib hat den Naturtrieb, den Mann zu befriedigen.

Um Sexualität als Ausdruck von Herrschaft und als Herrschaftsinstrument darzulegen, schreibt Jelinek den Diskurs über Sexualität und den pornographischen Diskurs nach. In der sado-masochistischen Szene in *Nora* (30ff) schlägt und fesselt Nora Helmer. Es sind vor allem wohlhabende Männer, Chefs an der Börse, die diese 'Spezialbehandlung' im Lederkleid in Anspruch nehmen. Doch auch hier bestimmt der Mann, wie und mit welchem Werkzeug er gequält werden will. Helmer gibt Nora genaue Anweisungen für seine Bestrafung. Im Interview mit Hager (1989. 107) äußert Jelinek eine These, die zur Deutung dieser Sequenz sehr nützlich ist. Sie erklärt die Tatsache, daß der Frau als maskierte Domina jegliche Individualität abgesprochen wird. Wenn die Frau "einmal hinhaut, dann wird das vom Mann mit äußerster Brutalität gefordert. Der Mann ist dann eben ein Individuum, das sich davon antun lassen will, daß ihn eine Frau schlägt." Im gleichen Interview formuliert Jelinek die Theorie, daß Sexualität immer etwas mit Sado-Masochismus zu tun habe, "weil sie immer etwas mit Machtverhältnissen zu tun hat. Da gibt es die genießende Kaste, da sind die Männer und die genossene Kaste, das sind die Frauen". Auch Nora muß auf Anordnung der Männer ihre klassische Kindfrau-Rolle aufgeben. Der Mythos 'Frau = Natur', um den es im nächsten Kapitel gehen wird, ist in diesem Fall nicht erwünscht, was Nora weiß (30): "Frau und Natur ergeben nicht notwendigerweise zusammen ein Naturwesen, Annemarie. Man kann beide auch trennen."

### 2.3.2.7 Weiblichkeit als Natürlichkeit

Dem Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* ist ein Zitat von Eva Meyer vorangestellt, welches ausdrückt, daß die Frau nie Erzählende war, sondern Teil der Bilderwelt der großen Meister, in der ihr der Subjektstatus abhanden kam. Wie für Eva Meyer ist auch für Elfriede Jelinek das Bild der Frau kein natürlicher Ort, sondern ein kulturelles Gebilde. "Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst", meint so Emily in *Erziehung eines Vampirs* (6). Im Essay *Bild und Frau* (1984. 146) schreibt Elfriede Jelinek:

Die Frau ist Natur. (...) Keine Frau stellt etwas dar. Das Bild der Frau bringt Gehalt ein. Ihr Auftritt Frau. Die Natur ist das Bild. (...) Insgesamt besteht Natur und Frau fort. Fort mit dem Bild. Ein wahrer Abhang ist der Körper der Frau. (...) Ein Bild der Frau. Her Natur. Fort Frau.



Es gibt eine andauernde Kluft zwischen dem Bild der Frau und ihrer Realität. Das Bild der Frau als Naturwesen gehört in die Galerie der Entwürfe und metaphorischen Ausstattungen für das Weibliche, die ebenso voll ist, wie die Geschichte der realen Frau arm an überlieferten Fakten. (vgl. Bovenschen. 1979. 11) Die Gleichsetzung von Frau mit Natur ist das Produkt eines ideologischen Diktats. Sein Grundpfeiler ist die Definition der weiblichen 'Natur' als etwas Elementares und Archaisches. "Die Zuordnung des 'Weiblichen' zur unbewußten Natur und die Abwertung der Frau als 'Nur-Natur' verweisen sie in den Objektstatus." (Heidemann-Nebelin. 1994. 265) Der Mythos der Frau als Naturwesen bestimmt sie als erdhaft und pflanzlich, durch Instinkt und Gefühl geleitet, als undifferenziert und molluskenhaft. Sie ist die Verkörperung ihrer biologischen Funktionen. Mit der Gleichung 'Weiblichkeit = Natürlichkeit' ist immer die Festlegung der natürlichen Bestimmung der Frau verbunden. Ihre Ausrichtung auf Ehe und Mutterschaft wird so als natürliche getarnt und mit dem Namen der Liebe gewürzt, denn

tatsächlich bildet die bürgerliche Gesellschaft für das Gebären, für die Arbeiten im Haus, für die familiäre Fürsorge keine Kriterien der Leistungsmessung heraus. Noch heute kommt es einem Sakrileg nahe, einen Vorgang wie den des Gebärens (...) als eine Leistung zu bezeichnen - er wird tabuisiert oder mystifiziert (...). So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt; sie wird zugleich erhoben und erniedrigt. (Bovenschen. 1979. 31)

In *Der Krieg mit anderen Mittel* (1983. 149) schreibt Elfriede Jelinek: "Die Frau ist reine Natur, dem Blut und Boden verwandt, Ruheort für den Mann, der zu den Haltegriffen seiner ewigen Waffen eilt. Die Frau ist der Humus für die Mythenbildung." Im Interview mit Schwarzer spinnt sie diesen Faden noch weiter (55), "weil beide, Frauen wie Juden, diese scheinbare Naturhaftigkeit zugesprochen bekommen. In dieser falschen, verlogenen Naturhaftigkeit ist wirklich eine starke gemeinsame Wurzel zwischen Antisemitismus und Frauenfeindlichkeit zu sehen."

In ihren Texten geht Elfriede Jelinek nicht argumentierend oder polemisch gegen eine Definition von Weiblichkeit vor, die die Frau als natürliche und passive aus vielen Bereichen ausschließt. Die Projektionen von Weiblichkeit, die Überaffirmationen des Mythos arbeiten in ihren Texten, die voll von Stereotypen über Weiblichkeit sind, gegen sich selbst.<sup>96</sup> So werden vorgegebene Weiblichkeitszuschreibungen umgekehrt oder zerstört, ohne die Frau jedoch positiv neu zu bestimmen. Die Autorin will den Mythos entleeren und geht damit weit über die im Rahmen der frühen zweiten Frauenbewegung propagierte Beschreibung der statistisch nachvollziehbaren Realität hinaus, indem sie nach der ideologischen Basis für Ausschlußmechanismen sucht. Jelinek versucht, die Frau nicht zu "mythisieren als Naturwesen, sie nicht auf ihre Biologie festzulegen. (...) Die Natur ist die Fessel der Frau. Das Naturwesen, das eine archaische Kraft verkörpert, ist gleichzeitig auch reduziert." (Int. Roeder. 1989. 146) Wenn die Autorin doch Parallelen zwischen Frau und Natur sieht, basieren diese auf einer

<sup>96</sup> Manchmal ist jedoch ein Bruch in Jelineks Argumentation zu beobachten. Einerseits kritisiert sie die Festlegung der Frau auf den klassisch weiblichen Bereich, der unter dem Schlagwort 'Natur' zusammengefaßt kann. Andererseits hält die Autorin an dieser Definition fest und reproduziert sie. Im

negativen Definition von Natur, zielen in die entgegengesetzte Richtung und sind Teil ihres satirischen Verfahrens.<sup>97</sup>

Im Weiblichen hat das Natürliche in Opposition zum Geist sein Äquivalent gefunden. Wenn die Frau mit der Natur gleichgesetzt wird, muß ihr folglich auch jede Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen abgesprochen werden, außer sie beschränkt ihre Arbeit wiederum auf die Themen Natur, Mütterlichkeit, Empfindungen. Außerdem geht jedwede, aber besonders künstlerische und intellektuelle Arbeit auf Kosten der Weiblichkeit. Die Mythisierung der Frau als Natur läßt nur bestimmte Inhalte und Bereiche zu. Der Ausbruch aus diesem Ghetto wird dafür um so härter bestraft. Wenn die Frau sich doch in künstlerischer oder intellektueller Leistung versucht, so stellt sich unweigerlich der 'unnatürliche', harte, männliche "Zug um die Mundwinkel" ein, wie es die Frauen in der *Ballade* (23) erfahren. Es gibt nur eine Frauenliebe oder ein (öffentliches) Männerleben. Denn die Arbeit der Frau ist Natur und kann folglich nicht bedeutend sein. So weist der Vorarbeiter in *Nora* die Offerten Evas mit folgendem Satz zurück (5): "Nora ist mehr Frau als du, weil sie noch nicht so lange an der Maschine steht." Auch die Tatsache, daß Jelka arbeitet, läßt sie (4: 2 u. 5f) "ein wenig unweiblicher erscheinen". Als Jelka sich im Laden gegen Belästigung wehrt, klingt so auch ihre vorher noch als sanft empfundene Stimme plötzlich "völlig vermännlicht und verdorben." Da ihr in Folge 7 (4) in der Fabrik der fast-Schwiegereltern nur vorgegaukelt wird, daß sie arbeitet, sie aber eigentlich keinerlei Funktion hat, ist dies noch im Toleranzbereich Edis, denn es ist eigentlich "keine richtige Arbeit, mehr ein Vergnügen." Doch kaum versucht sie, sich in die Firmenpolitik einzumischen, wirkt sie auch schon (7: 17) "verhärtet auf Edi", der seine "wirkliche, echte Jelka" wiederhaben will.

Auch die Ballerina in der *Ballade* sieht zunächst ihren (5) "Beruf mit den Augen einer Frau: Er ist wichtig, aber nicht das Leben selbst, das ganz anders ist". Die Diskussion des Paares, die zu Beginn des Hörspiels um die Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Beruf kreist, gewinnt an Skurrilität, sobald die Stimmen getauscht sind. So prophezeit der Dirigent der Ballerina mit ihrer Stimme sprechend (21f), das Berufsleben werde bald seine Spuren in ihrem Gesicht ziehen und es hart und bitter machen. Ihre Weiblichkeit sei nicht mehr die gleiche und ihre früher so zarten Hände bereits rissig vom Existenzkampf. Die Ballerina zeigt zwar nach dem Stimmentausch Härte, und der Dirigent wird weichlich, doch beide halten an der Definition von Weiblichkeit fest und naturalisieren gleichzeitig Veränderungen. Ein Dialog mit vertauschten Stimmen zeigt dies besonders deutlich (35): "D: Ich verzichte bereits, was mir schon zur zweiten Natur geworden ist. (...) B: Soeben nähe ich Dir einen losen Knopf an Deinen Frack (...). Manchmal fordert die Frau in mir ihr Recht, trotz Verborgtheit." Auch die anderen Frauen

---

Interview mit Sauter (1981. 109) bezeichnet sie ihre ästhetische Methode als "sehr unweiblich". Die Definition von Weiblichkeit, die Jelinek hier selbst verwendet, ist die, welche sie immer wieder angreift.

<sup>97</sup> Vgl. *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 31): "an Heimischem, Heimeligem ist die Frau der Pflanze weit überlegen. Andererseits ist sie dem Wildwuchs wieder ähnlich. Das heißt, sie weiß nicht wohin. Ob Frau, ob Wiesenknöterich, beide gedeihen sie nach dem einzigen Prinzip, sind nur zum Abpflücken da, diese Blumen!"

verlieren in der *Ballade* ihre Weiblichkeit nach dem Stimmentausch, da sich ihre Rolle ändert. “Männliche Härte und Entschlossenheit zeichnet Dein Gesicht, wo ist die Weichheit, die ich immer so an Dir geliebt habe?” (29) wundert sich Lindbergh über seine Gattin. Aber wenn eine Frau ihre Weiblichkeit verlieren kann, muß sie diese vorher irgendwo gewonnen haben. Sie ist nicht zwangsläufig an den Körper gekoppelt, sie ist ein Konstrukt. Doch Jelinek setzt nichts an die so frei gewordene Leerstelle des ‘Weiblichen’ - des Weichen, Helfenden, Infantilen, Privaten.

“Große Ideen! bei der Frau nur Luftblasen und Föten! Körperkrankheiten gehäuft!” meint Schumann in *Frauenliebe - Männerleben* (45). Seine letzten Sätze fassen den Ausschluß der Frau aus dem Bereich der Kunst aufgrund der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natürlichkeit noch einmal zusammen (63): “Künstlerische Leistung ... liegt außerhalb der Frau ... fest eingesperrt ... unerreichbar für sie ... denn nur natürliche Körperleistung zählt ... bei der Frau ... deshalb weil ... die Frau ... (ersterbend) ... reine Natur.” Im Essay *Über “Clara S.”* (1983. 4) faßt Jelinek diesen mythischen Konsens zusammen:

Die Frau gilt als biologisches Sein schlechthin, sie definiert sich durch nichts als ihren Körper und dessen Reproduktionsfähigkeit. Durch einen nicht anerkannten Arbeitsvertrag, die Ehe, wird die Frau vom Mann gekauft und stellt ihm dafür ihren Körper und ihre Schöpfungskraft, die der Entfernung von Schmutz, dem Bereiten von Nahrung und der Erziehung der Nachkommenschaft zu gelten hat, zur Verfügung.

Diese ihr zugewiesene, aus der Gleichsetzung von Frau und Natur resultierende passive Rolle zitiert Clara im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* selbst (11): “ich bin eine Heilige und widme mein Leben dem genialen Gatten.” Auch in Liszts Selbstbeschreibung spiegelt sich die Gleichsetzung von Frau und Natur: Er sieht sich als besessen von (20) “Bäumen, Blumen, Hunden und Frauen.” Obwohl Clara verzweifelt immer wieder am Mythos der Kunst und der Weiblichkeit festhält, durchschaut sie doch die Folgen der Gleichsetzung von Frau und Natur, wenn sie meint (28 u. 39):

die größte Angst des Mannes ist die Angst vor dieser Natur und damit vor der Frau. Auch seinen eigenen Körper fürchtet er. (...) Alles, was aus dem Körper kommt - wie das Kind - ist dem Mann ein Ekel. Gleichzeitig soll die Frau aber fortwährend gebären, damit sie keine Konkurrenz wird. (...) Sie leugnen den Körper, schieben ihn der Frau zu, und der Kopf des Schöpfers platzt auf!

Um den Mythos Frau geht es auch in *Erziehung eines Vampirs*. Die “Strategien biologistischer und anti-feministischer Argumentation, sei es in der österreichischen ‘Christel-Union’, sei es in der Psychoanalyse von Freud bis Lacan, in Medien und Managermagazinen, in der Alltagssprache und in der ‘hohen’ Literatur”, werden nach Janz (1989. 144) angegriffen. Im *Vampir*-Hörspiel erscheint der Mann als Macher: Er macht Karriere als Arzt und treibt Sport in der Natur. “Die Frau hingegen: Die Frau ist ein Naturwesen. Oder nicht?” fragt die Autorin in der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1). Mit der rhetorischen Frage (17) “Warst du nicht der Pflanzen- und Tierwelt nahe?” will Heidkliff Emily auch von der Idee der ausfahrbaren, künstlichen Zähne abbringen, da sie - als Vampirin Unnatur schlechthin - Natur bleiben soll. Über Naturbilder sucht er das Wesen der Frau zu fassen, das in seiner Rede wieder

nur ein Abbild ihres Körpers und damit Natur ist. Er artikuliert die Weiblichkeitsmythen, welche die Frau aus einem metaphysisch verklärten Prinzip Natur ableiten. Auch Emily greift bei den Versuchen, die Frau zu beschreiben auf Bilder aus der Natur - aber auf negativ besetzte - zurück (28): "Wir leben ähnlich den Organen im Körper: Festgewachsen an Schläuchen und Stielen." Doch darin verkehrt sie die angeblich natürliche Bestimmung der Frau in deren absolutes Gegenteil. Dadurch, daß der weibliche Vampir sich als Natur bezeichnet, wird die Definition von Weiblichkeit als Natürlichkeit ins Absurde geführt. Jelinek nimmt den Mythos hoch zwei: Frau und Vampir. Sie verdoppelt die falsche Ideologie und die falsche Sprache. Die Vampir-Frau-Krankenschwester ist die falsche Spiegelung eines Falschen. So wertet Pflüger (1996. 93) Emily und Carmilla im Drama *Krankheit oder moderne Frauen* als ironischen "Kommentar zu trivialen gesellschaftlichen Auffassungen von Weiblichkeit".

Heidkliff definiert sich im Hörspiel als Mensch mit klaren Linien und Grenzen, als Inbegriff der Ordnung und über das Geld, mit dem er etwas kaufen kann. Während er nach dem Preis fragt, fragen seine Patientinnen danach, was ihnen fehlt. Die Frau definiert er so als Gegenteil des Mannes. An seine Verlobte gewandt behauptet er (3): "Dein Geist, Emily, ist von meinem vollständig geschieden. Er hat sich für eine bestimmte Größe entschieden. Er ist insgesamt kleiner als ich." Die Frau bestimmt sich seiner Meinung nach über den Mann und mißt sich an ihm. Ihr Radius ist über den Mann fest definiert. Er befindet sich genau da, wo der Mann einen gezirkelten Kreis um sich gezogen hat (6). Während der Mann sich selbst treu bleibt, wird die Frau sich selbst untreu, sollte sie es ihm gleichtun. Sie soll vor allem ihm treu bleiben (16): "Ich bin bei allem, was ich je getan habe, ich selbst geblieben. Bleib auch du mir treu, Emily."

Seine Patientinnen, die er als Gynäkologe behandelt, sind für Heidkliff der Inbegriff der Unordnung, Unstrukturiertheit und Krankheit. Diese Geschlechtskrankheit Frau ist in seinen Augen eine lebenslängliche, aber zum Glück nicht auf den Mann übertragbare. Dagegen meint Emily (18): "Ich bin nur selten krank. Eine ganze Konstruktion stürzt um." Denn Heidkliff braucht die Kranken, um sich gesund zu fühlen. Sein Denken basiert auf binären Gegensätzen. "Ich bin hier, aber nicht dort" (1), kann er im Gegensatz zu Emily klar sagen. Jegliche Art von Gemeinsamkeit zwischen Mann und Frau ist Heidkliff mehr als widerwärtig. Die Frau ist für ihn Krankheit, eine Leidende an ihrer Kastrationswunde. Immer wieder fragt er Emily, ob sie (5) "heute endlich ein typisches Frauenleiden bekommen" habe, was diese stets verneint. Emily negiert die Binarität krank/gesund, Frau/Mann, tot/lebendig, denn sie ist oft beides zugleich oder nichts von beidem. Sie stellt sich außerhalb dieses Denkmusters und symbolisiert damit gleichzeitig einen Angriff auf ein Denken, das meint, die Welt mittels klar unterscheidbarer Pole einteilen zu können. Auch die Logik der Definition von Weiblichkeit als das Andere von Männlichkeit steht im Gegensatz zu ihrer Existenz und Nichtexistenz. Claes (1994. 87f) begreift die Vampirin als "das andere des anderen Geschlechts, (...) sie ist keine zu behandelnde Frau, die sich über ein vom Mann als Krankheit definiertes Geschlecht festlegen läßt." Emilys Vampirismus wird aber vom Mann als (15) "eine reizende Marotte" heruntergespielt, da er in seiner Logik keinen Platz hat. Doch Emily definiert

sich gerade über ihr Lesbischsein und ihren Vampirismus. Dies müßte sie für Heidkliff zur Unfrau machen, doch seine Devise ist: Was es nicht geben darf, kann es nicht geben. Oder: Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau. Die Kategorien Frau/Mann bzw. männlich/weiblich und deren Trennschärfe werden so im Hörspiel als Produkte eines ideologischen Diktats kenntlich.

Heidkliff will in seiner doppelten Funktion als Arzt die Öffnungen der Frau besetzt halten. Jelinek übernimmt die Korrespondenz zwischen Vagina und Mund bzw. das Bild der Vagina dentata aus der Psychoanalyse Freuds. Seinen Beruf rechtfertigt Heidkliff wie seine Leidenschaft zum Sport über sein Interesse an der Natur. Wie die Landschaft, in der er schwimmt, so erscheint auch die Frau als unkultivierte Wildnis, der er seine Gesetze beibringen will. Er wünscht sich (10) "einen Buchstaben oder eine einsilbige Zahl" um die Frau "in kürzester Form zu benennen." Er will sie kultivieren und sich ihrer bedienen, kann sich allerdings nicht damit abfinden, der Geschlechtskrankheit, weiblich zu sein, nicht ganz Herr zu werden. Denn aus der Gleichsetzung von Frau und Natur folgt auch das Ziel von deren Unterwerfung. Die Frau wird wie die Natur als Bedrohung empfunden, so daß sie entweder stilisiert oder kolonisiert werden muß. Die Verwandtschaft der realen Frau mit der Natur beschränkt sich allerdings nach Bovenschen (1979. 32) darauf,

daß sie wie diese Objekt des männlichen Zugriffs und der Beherrschung sein soll. Die weibliche >Natur< wird so einerseits zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchten stilisiert, einerseits schließt ihre Definition das Gebot der Unterwerfung und des Stillhaltens ein.

Die doppelte Rolle der Natur als reine und dämonische, die sich auf die Definition des Weiblichen als Natürlichem auf die Frau überträgt, spiegelt sich im Denken Heidkliffs wider. Weigel (1990. 118) arbeitet diese janusköpfige Erscheinung der weiblichen Natur im Diskurs der Aufklärung heraus: Dort wird die Frau "zum Symbol und zur Verkörperung der doppelt bewerteten Natur. An ihrem Körper und an ihrem Bild vollzieht sich der Durchsetzungsprozeß eines neuen Naturbegriffs: Die Natur ist dem Menschen unterworfen." Weigel (1990. 129f) sieht die Konstruktion von Weiblichkeit als Austragungsort für den konfliktreichen Prozeß der Aufklärung. Die Frau werde zum "Projektionsort für das ambivalente Verhältnis zur Natur, der Sehnsucht nach ihr und der Furcht vor ihr." Wenn die Frau als Naturwesen definiert wird, so führt eine direkte Linie von ihrem Körper zu Fäulnis und Verwesung. In *Schamgrenzen* (1983) führt Elfriede Jelinek diese Kausalkette weiter: Der Zwang zur weiblichen Reinlichkeit ist für sie die offizielle Anerkennung des Drecks. "Frau sein - ein fortwährender Wink mit dem Pfahl der Hygiene", schreibt Jelinek auch in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 218). Dazu meint Heidkliff in *Erziehung eines Vampirs* (3): "Schmutz ist abschreckend, wenn man Arzt ist wie ich. Etwas stößt mich ab, ist es die Frau?"<sup>98</sup> Emily erscheint als Bedrohung des gesunden Volkskörpers, weswegen er sie auf ihre Pflicht zur Sauberkeit hinweist. Weiblich sein, heißt für Heidkliff auch, "die Körperfunktionen unsichtbar werden und somit die Angst vor dem weiblichen Körper gar nicht erst

aufkommen lassen.” (Claes. 1994. 107) Anna, die Freundin von Annette in *Jelka*, hat dies geschafft. Sie hat mit dem nötigen Geld (2: 2) “alles Unvollkommene an sich ausgemerzt, jetzt ist sie vollkommen.” Doch diese perfekte Frau ist nichts als ein Kunstprodukt.

Wie Heidkliff, so definiert auch Dr. Henning in Folge drei (4) von *Jelka* Weiblichkeit als Gegenteil von Männlichkeit: Während der Mann zum Tragen von Verantwortung geschaffen sei, seien Frauen Geschöpfe, um die man sich ein Leben lang kümmern müsse. In seinen Augen sind Frauen unmündig wie Kinder und eben doch (3: 5) “alle gleich”. Sein gespieltes Interesse an Jelkas Studium ist nichts als ein Mittel, um sie zu verführen. Frau und Bildung sind für ihn ein Widerspruch. Er betont zwar an Jelka gewandt, daß er es schön finde (3: 5), “wenn eine Frau ihren geistigen Horizont dehnt und weitet, obwohl sie es ja in den seltensten Fällen auch verwerten kann. Die echte Weitung erfährt der Horizont einer Frau erst durch den geeigneten Mann (...). Laß mich es sein, Jelka, der deinen Horizont weitet.” Als Jelka am Ende der Serie geweitet, überdehnt und gebrochen ist, freut er sich, denn in seinen Augen ist sie nun endlich zur Frau geworden. Auch Edi verunsichert Jelkas Bildung, die unweiblich macht. Seine Freunde spotten, das komme (6: 7) “davon, wenn man sich eine Intellektuelle anlacht”, die es wagt, eine eigene Meinung zu haben.

Entsprechend ist für Anna in *Die Ausgesperrten* Kunstaussübung ein Akt sozialer Aggression, da sie nicht weiblich im Sinne des Mythos sein will. Auch Sophies Rolle innerhalb der Gruppe von Jugendlichen paßt nicht zum Mythos von Weiblichkeit. Diesen versuchen allerdings Hans und Rainer verzweifelt aufrechtzuerhalten. Hans beschreibt Sophie als (23f) “weich und weiblich”. Selbst als diese ihn als Kind betitelt, meint er darauf nur in der Logik des Mythos: “Nein, du bist das wirklichere Kind, weil du eine Frau bist.” Sophie, die immer sauber gekleidet ist und sich viel in der Natur bewegt, wird von Rainer und Hans als Inbegriff der Weiblichkeit beschworen, weil sie es sich sonst selbst nicht gestatten könnten, sie zu lieben. Sie zeichnen ein zartes Bild dieser berechnenden Frau.

Die Gleichsetzung von Frau mit Natur, die ideologische Basis der Geringschätzung des Weiblichen, sprechen die Könige in *Die Bienenkönige* direkt aus. Sie gehen dabei in ihrer paradoxen Argumentation so weit, auch die Möglichkeit des Inzests als Natur zu verkaufen (40):

M3: Die Wissenschaft ist reiner Geist. Die Frau ist reine Natur.

M1 + M3: Hübsche kleine Mädchenkinder ...

M2: Je höher unser Entwicklungsstand ist, desto mehr Natur brauchen wir, um ihn wieder zu regenerieren, ihn zu halten.

M3: Das Äußerste an Natur sind schöne kleine Mädchen.

In diesem Hörspiel rechnet die Autorin auch mit dem Mutterkult ab - einer Folge der Festlegung der Frau auf die Natur/die Biologie. So behauptet eine Frau vor dem Gau, durch ihre letzte Geburt reifer geworden zu sein. Sie hat zwar seitdem Probleme mit der Sprache, kann aber dafür angeblich die Musik

<sup>98</sup> Vgl. Heidkliff in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 16): “Seid hygienisch! Folgt eurer Natur! Putzt!”

Mahlers besser verstehen. Die Wächter über die in Bienenwaben eingeschmolzenen Frauen meinen (21): “Mütter sind gleichzeitig Mütter und Königinnen in einem (...) Sie sind die wahren Herrinnen (...) Was wären wir ohne Mütter? Mutterlos!” Die Könige ekeln sich zwar (24) “bis zum Erbrechen” vor dem Vorgang der Geburt, wissen aber gleichzeitig, daß dies “ein Wunderbares” sein muß. Das hohe Ansehen von Müttern hat es ihrer Meinung nach nur in Primitivkulturen gegeben, da das Gehirn an der Geburt keinen Anteil habe (24f). Auch die Mutas, die jahrzehntelang im Dämmer Schlaf alle zwei Monate eine Sohn gebären, behaupten sofort nach ihrem Erwachen, daß das Muttergefühl (46) “das beste Gefühl von allen Gefühlen” sei. Doch gerade diese angeblich spontane Emotion wird in diesem Hörspiel als eine aus der Definitionsmacht der Könige hervorgehende deutlich, welche die Mutas mit den Köpfen der Könige denkend als natürliches, aus ihrem Innersten entsprungenes Gefühl anerkennen. Allerdings ist in diesem Zusammenhang bei genauerem Hinsehen ein kleiner Widerspruch in der Argumentation Jelineks zu beobachten. Auf der einen Seite schreibt sie gegen die Gleichsetzung von Frau und Mutter, gegen die männliche Definition von Weiblichkeit an. Diese beinhaltet den Biologismus von der genetischen, untrennbaren Bindung von Mutter und Kind. In *Die Bienenkönige* nun beginnen die Frauen wütend zu summen oder ihre Kinder krampfhaft festzuhalten, obwohl sie von dem, was um sie herum vorgeht, nichts mehr mitbekommen. Ein Kind erkennt außerdem unter den vergesellschafteten Mutas seine Mutter heraus, obwohl die Daten über die biologische Herkunft streng geheim gehalten werden. Es gibt ihr einen Phantasienamen, der zufällig wirklich ihr Name vor der Katastrophe war (38). Ihr analytischer Blick ist der Autorin hier ein Stück weit abhanden gekommen, und sie schreibt latent den Mythos von der intuitiven Blutsbande weiter.

Die Könige definieren Weiblichkeit auch in bezug auf die Hetis. Dies stellt für sie ein Problem dar. Denn einerseits beeinträchtigen in ihren Augen negative Gedanken die Weiblichkeit, andererseits können die Hetis nicht so stark wie die Mutas mit Sedativa angefüllt werden, weil dies das Vergnügen der Männer mindern würde. So beschließt man, sie völlig zu isolieren (22), denn man weiß, was “noch gehoben werden muß: ihre Weiblichkeit!” Daher wollen sie “Informationen, die diese Weiblichkeit nicht betreffen, von ihnen absolut fernhalten. (...) Denn die Weiblichkeit, sie geht verloren, wenn man nicht genügend auf sie achtet.” Und wirklich ist nach der Rückkehr ihres Denkvermögens bei den Hetis nicht mehr viel von dem übrig, was die Könige unter Weiblichkeit verstehen. Sie nehmen zum Schluß die Brille der Männer ab. Die Könige wollten, wie eine Heti es formuliert (50), “richtige Frauen, jetzt bekommen sie denkende Wesen stattdessen.” Zur ‘richtigen’ Frau wird im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* die Hauptperson gaby laut eigener Einschätzung und nach Meinung ihres Geliebten markus erst in Italien. Dies zeigt sich darin, daß sie als “ein wesen aus sonne wasser und wind” (18) erscheint, als Natur bzw. als Nichts.

Die feministische Dekonstruktion in Amerika und vor allem die Arbeit schwarzer Feministinnen wie Audre Lorde hat gezeigt, daß das Festhalten an der Kategorie Frau - d.h. an der Frau, die für alle Frauen

stehen soll - jene Machtstrukturen verschleiert bzw. negiert, die auf Klasse und Ethnie basieren.<sup>99</sup> Im Hörspiel *Die Bienenkönige* nun sind die Hetis den Sklaven in der gender-Rolle ähnlicher als den Mutas. Die vereinigende Kategorie Frau funktioniert aufgrund anderer Hierarchien nicht. Denn nicht die 'Frau an sich' ist in diesem Hörspiel von Macht ausgeschlossen: Hetis und Mutas stehen in unterschiedlicher Nähe/Ferne zur Macht der Könige. Daß die Kategorie gender nicht von der Anatomie, sondern von Funktion und Kontext abgeleitet wird, zeigt dieses Hörspiel auch in Hinblick auf die Söhne. Sie haben keinen Zugang zu den Hetis und arbeiten als Babysitter. Wie Mitglieder ethnischer Minderheiten bleiben sie "boys" und werden nicht zu den Männern gerechnet. Am Schluß des Hörspiels treten Sklaven und Hetis mit den Kindern an die Oberfläche. Bisherige Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit sind zusammen mit der Herrschaft der Könige untergegangen. Was bleibt, sind definitorische Leerstellen, die eine Ex-Heti als Belastung, aber noch mehr als Chance interpretiert (55f):

Unser Frauenschicksal hat uns hier heraufgespült, jetzt müssen wir uns gegen den Sog der absoluten Leere stemmen. Ein Horizont ist dazu da, daß sich etwas gegen ihn abzeichnet, und (...) wenn es nur wir sind. (...) Und irgendwann wird sich unser Leben wieder zu einem Schicksal ausgewachsen haben. Zu Frauen- und Mönnerschicksalen Aber wenn uns jemand einen neuen Anfang anbietet, werden wir ihn zurückweisen.

F4 weiß, daß diese Linie - der Horizont - nur eine gedachte ist. Immer als natürlich empfundene Grenzziehungen erscheinen als klassifikatorische Konstrukte. Aber die Hetis sind sich auch im Klaren darüber, wie Weiblichkeit seit Jahrtausenden definiert wurde und daß sie ihre Sozialisation als Frau trotz ihres neuen Bewußtseins mit an die Erdoberfläche schleppen. Ob sie es schaffen, diese abzuschütteln, wissen sie noch nicht. Sie sprechen über ihre neue Welt, in deren Leere sie sich manchmal als unzumutbare Belastung empfinden (57f). Dies sind gleichzeitig die Schlußsätze des Hörspiels: "Ob wir etwas derart Volles - wie uns - etwas derart Leerem wie der Erde zumuten können. (...) Ob wir diese entleerte Erde mit Frauen-, aber auch mit Mönnerschicksalen belasten dürfen (...) Ob diese Oberfläche uns wird ertragen können."

Von typischen, ganz im Klischee bleibenden 'Frauenschicksalen' ist in *Burgteatta* die Rede: Käthe und deren Tochter Mitzi inszenieren sich oft und gerne als Inkarnationen von Weiblichkeit, wie z.B. als Unschuld vom Lande, und werden zum Zitat schon gespielter und noch zu spielender (Film-) Rollen. Sie spielen im wahrsten Sinne des Wortes Weiblichkeit und praktizieren das, was Judith Butler (vgl. Kapitel

<sup>99</sup> Audre Lorde, Gayatri Spivak, Norma Alacron u.a. beklagten am europäischen Mittelschichts-Feminismus seine Fixierung auf Geschlecht als strukturierende Größe und seine Ignoranz gegenüber anderen Kategorien wie Klasse oder Ethnie. Die eurozentristische, aber als universalistisch wahrgenommene Theoriebildung wurde als Versuch angesehen, nicht-westliche Kulturen zu kolonialisieren und zu vereinnahmen, indem aus westlichen Kulturen hervorgegangene Konzepte von Unterdrückung und Befreiung vertreten wurden. Women of colour lehnten deshalb bestimmte Gesten von "sisterhood" ab.



1.7) unter dem Begriff Performanz<sup>100</sup> versteht. Wer sie diese Rollen nicht spielen läßt, wird mit roher Gewalt zum Verstummen gebracht, damit sie weiterhin ganz weiblich, ganz Frau sein können.

In *Nora* wird von unterschiedlichen Personen und mit unterschiedlicher Intention über 'das Weibliche' gesprochen. Nora selbst meint z.B. (6): "Das Volk soll in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt sein, daß weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt dieser Herr Hitler." Sie spricht über das Weibliche, wie es gerade ihrer Position entspricht: Bei ihrem Eintritt in die Fabrik ist ihre Rede geprägt von feministischen Forderungen, und dann als Geliebte des Konsuls ist sie wieder durch und durch 'Weibchen'. So meint sie zum Werksleiter, kurz bevor sie sich dem von ihrem Tanz erregten Konsul an den Hals wirft (10): "Geilheit, Pornographie ist ein Akt des Tötens der Frau, während Männerbünde stets geheiligt werden durch die Entweihe der Frauen." Dieses Statement als Teil der Paradigmen der bürgerlichen Frauenbewegung wirkt im Kontext des Handelns Noras mehr als lächerlich. Denn kaum hat sie sich den Konsul geangelt, sieht ihre Definition des Weiblichen - unter Berufung auf poststrukturalistische Theorien (z.B. Lacan), die sie umdeutet - ganz anders aus (11): "Die Frau nimmt den Platz des Geheimnisses ein, desjenigen, das nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann." Nora nutzt Weiblichkeitsklischees aus und zitiert Theorien zur Frau kontextfrei, wenn sie bei Männern bestimmte Ziele erreichen will und rechtfertigt ihr Tun so immer wieder neu. Sie unterwirft sich völlig, wenn sie meint (23): "Dafür bin ich eine Frau, daß ich mir nichts gefügig machen kann, daß ich dir aber gefügig bin." Auch die feministischen Statements aus dem Munde Noras zum Thema Weiblichkeit sind nichts als der unreflektierte und ungelebte Ausdruck einer temporären Frustration. Die Autorin macht sich darüber lustig, ohne sich jedoch über den Feminismus als Ganzes lustig zu machen. Sie problematisiert vielmehr manche kontraproduktive, aber feministische Definitionen für die 'Frau an sich', wie sie Ulrike Prokop (1983. 309 u. 311) im *Frauenhandlexikon* unter dem Stichwort "Weiblichkeit" sehr treffend zusammenfaßt:

Zu den patriarchalen Ordnungen gehört eine aggressive Wendung gegen die symbolische Bedeutung, die mit der Frau verknüpft wird. Menstruation, Schwangerschaft und Geburt werden zu Sinnbildern des passiven Geschicks, des Menschen als Teil der Natur wie Pflanzen und Tiere. (...) Als die Frauen aus der bürgerlichen Frauenbewegung dagegen die Position der "natürlichen" Andersartigkeit für sich in Anspruch nahmen, vollzogen sie eine falsche Idealisierung gerade der problematischen Züge: der sich aufopfernden Mütterlichkeit, der Harmonie-Spenderin, der Irrationalen.

---

<sup>100</sup> Butler definiert in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) Performanz als den Zwang zur Wiederholung der von der heterosexuellen Matrix angebotenen Geschlechterrollen, deren ständiges Kopieren. Ihr Begriff der Performanz bezeichnet die Ausführung von Sprechakten, die das hervorbringen, was sie zu bezeichnen vorgeben. Das Bezeichnete entsteht erst in der Artikulation. Allerdings ist Performanz bei Butler alles andere als eine freiwillige und frei wählbare Darstellung. Vielmehr ist es unmöglich etwas zu tun, ohne Mann oder Frau zu sein.

Die in den Hörspielen kritisierte Mythisierung von Weiblichkeit ist eine doppelte und kann in folgender Gleichung dargestellt werden: (Weiblichkeit = (Natur = Mythos)) = Mythos. Der Mythos von Weiblichkeit als Natürlichkeit und von der Natürlichkeit der Natur hängen zusammen. Der Bezug zum folgenden Kapitel ist eng: Denn sowohl die angeblich natürliche Frau als auch die Natur selbst entlarvt Jelinek als Mythen, als Artefakte, als Produkte der kulturell verordneten Wahrnehmung.

### 2.3.2.8 Die Natürlichkeit der Natur

Was Wald war, wird Bild. Was Berg war, wird Bild. Die Natur wird Gegenstand. Sie wird etwas auf der Speisekarte Bestelltes und ist doch das Bestehende. Sie droht nicht mehr. Sie wird zu einer Notiz auf dem Block eines Kellners, hergerichtet, garniert, garantiert, serviert.

So heißt es in Jelineks Drama *Totenauberg* (1991. 25). Die Natur als zentraler Begriff der europäischen Geistesgeschichte wurde gemeinhin als Ursprüngliches gehandelt, das von selbst und von Kultur frei ist: Natur als etwas, das von selbst ist und sich selbst reproduziert. Natur und Mythos stehen sich so ‘von ihrer Natur her’ sehr nahe. Trotz der ambivalenten Erfahrungen mit ‘Natur’ als zerstörerischer wie lebensspendener Kraft war sie meist Gegenstand von Bewunderung und Ort romantischer Projektionen. Jelineks Texte betonen diese historische Gestalt der Natur sowie der Vorstellung von ihr und nehmen ihr jede utopische Konnotation. Natur ist für Jelinek vor allem Objekt der lebenspraktischen und ideologischen Nutzung. Wie Sexualität wird auch Natur nach ihren kulturellen und sozialen Bedingtheiten befragt.

Auf die Entidyllisierung des Landlebens in der österreichischen Gegenwartsliteratur wurde bereits eingegangen. Auch Jelinek versucht, den Trend zur neuen Naturfrömmigkeit und Technologiefucht mit ideologiekritischer Intention satirisch zu hinterfragen. Die Autorin weiß, “daß Natur eben nicht natürlich ist, und die Leute hätten gern, daß sie etwas Natürliches wäre. (...) Die Natur ist etwas Künstliches, ist Ideologie. Sie ist etwas gesellschaftlich Gewordenes, etwas Hergestelltes.” (Int. Classen. 1989. 34) Jelinek schreibt damit sowohl gegen jene latent faschistoide Naturmystik an, die besonders in ihrem Heimatland weit verbreitet ist, als auch gegen einen emotionalen Ökologismus, der die Besitzverhältnisse nicht berücksichtigt. Indem Jelinek die Besitzer der Natur benennt, vergreift sie sich an der “heiligen vaterländischen Kuh” Landschaft. (Seibert. 1986. 120). Denn wahrer Naturgenuß entsteht nach Elfriede Jelinek hauptsächlich durch den Besitz von Natur. Dagegen denken diejenigen, die in der ‘Natur’ leben und arbeiten, nicht “an den wald als an eine landschaft. der wald ist eine arbeitsstätte. wir sind doch nicht in einem heimatroman”, wie es in *Die Liebhaberinnen* (1989. 105) heißt.<sup>101</sup> Denn die

<sup>101</sup> Im Roman *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 8, 224 u. 157) ist die Destruktion des Mythos Natur Hauptthema. Jelinek stellt die Arbeit an/in der Natur dem Besitz von Natur hart gegenüber. Für den Waldbesitzer gilt: “Die Natur ist ihm ein Rätsel, er verdient an ihr (...). Noch nie ist ein Waldbesitzer von einem Stamm erdrückt worden. Dennoch weint er laut in der Zeitung, daß einmal kein Wald mehr um ihn säuseln sollte

BewohnerInnen der ländlichen Gegenden kennen nur die Arbeit an sowie in der Natur und den Schrecken vor ihr. Sie können die Landschaft schlecht als erhaltenswertes Museum wahrnehmen und betrachten sie nie, denn sie erfahren sie seit dem Tourismusboom nur durch den Wert, den andere ihr beimessen. Natur hat sich längst in ihre eigene Nachahmung verwandelt.

Besonders in *Portrait einer verfilmten Landschaft* wird die vermeintliche Natürlichkeit der Natur und der in Harmonie mit ihr lebenden Menschen mit großer Beharrlichkeit als artifizielle Veranstaltung deutlich gemacht. Hier wird klar, daß der Mensch das zerstört, was gemeinhin Natur genannt wird, und die Natur den Menschen, der in ihr arbeitet. Über die im Hörspiel beschriebene Volkstümelei der Heimatvereine macht Jelinek jene, welche die Natur mythisieren, zu KomplizInnen der ZerstörerInnen der Natur, z.B. in Form des Fremdenverkehrs. Die beschworene Echtheit von Natur und ländlichen Ureinwohnern als fröhlicher Haufen führt Jelinek ironisch vor. Gerade die Bauern, die ein Hotel nach dem anderen bauen und alles dafür tun, daß 'Landschaftsversandler' wie der alte Bergbauer nicht überleben, betonen die Natürlichkeit der von ihnen geschaffenen Umgebung. Die alten Höfe sind in ihren Augen als (31f) "Bruchbuden" eine "Verschandelung für jegliche Umwelt", die ihr "größter Reichtum" ist. Daß es also Menschen gibt, die von diesem Mythos leben und andere, die an ihm zugrunde gehen, zeigt dieses Hörspiel sehr direkt. Der angebliche Schutz der Landschaft ist im Hörspiel nichts als der Schutz des Besitzes. Doch die Bauern hören nicht auf, die Natur (4) "in ihrer noch unzerstörten, unverschandelten Ausformung" anzupreisen, um aus der Landschaft Profit zu schlagen. Die Konsequenzen dieses Denkens formuliert Jelinek in der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1):

Und so bauen sie ihre Landschaft zu, damit sie ihnen Profit bringe, und wir lesen es dann in der Zeitung, wenn wieder einmal ein ganzer Berghang hinuntergerutscht ist und das Dorf unter sich begraben hat oder wenn wieder einmal der Wildbach über die Ufer getreten ist und die Fremdenpensionen, die in allen Gemeinden inzwischen in den Gefahrengeländen errichtet wurden, mit sich fortgerissen hat.

Die Besitz- und Machtstrukturen, die diese Katastrophen hervorbringenden, haben eine lange Tradition. Auch das ausbeuterische Verhältnis der Bauern zu den jetzigen Angestellten - den ehemaligen Mägden und Knechten - wird als natürliches legitimiert. Diese Unterprivilegierten sind die einzigen, die mit der Natur - als Opfer, aber auch als Täter - direkt konfrontiert sind. Sie ist der Traktor, der dem alten Knecht über den Fuß fährt und der Stier, der die Magd Josefa fast tottrampelt. Natur bedeutet vor allem Arbeit und Gefahr. Dies erlebt auch der letzte Einödbauer ohne Zufahrtsstraße. Die Natur ist die Steilwand, wegen der er alles abseilen muß.

Die Wieslerin faßt zusammen, ohne dies aber irgendwie kritisch zu sehen, daß das "Ursprüngliche" ein für die Fremden Gemachtes ist (17): "Aufgehört hat sich (...) die bäuerliche Kultur, mit Ausnahme jener Kulturteile, welche die Fremden zu sehen wünschen." Was die Bauern den Touristen als natürliche

---

(...). Wer kann die Natur schon so lieb anschauen, wie jemand, der sonst nichts zu tun hat oder jemand, dem sie gehört?"

Natur bzw. natürliche Landwirtschaft präsentieren, ist ein Artefakt, der auf das Bild der Fremden von der Natur zugeschnitten ist. Die für sie eingerichtete Schauandwirtschaft läuft bei den Bauern unter Landschaftspflege. Jene (12) "funktionierende, jedoch nicht allzu technisierte Landwirtschaft" dient nur als "pädagogisches Zubehör für die Kinder der Fremden, welche manchmal noch nie eine Kuh gesehen haben." Die Natur und die angeblich ursprünglichen Menschen in ihr erscheinen als Rohstoffe, die nach ihrer Verwertbarkeit für das gewinnbringende Bild von Natur abgeschätzt werden. Jelinek wendet sich so gegen eine idyllisierende, mythisierende Naturverherrlichung. Denn Natur existiert nur noch als Bild, als Reproduktion. "Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm", schreibt Jelinek auch in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 7, 211, 129 u. 93) über "die Natter Natur", "diese Sonderform der Willkür: Natur", die "Mörderin Natur". Im gleichen Roman heißt es (14, 43 u. 56): "Auf dem Land zählt das Original nichts, wenn die Kopie besser ist. Die Kopie ist glatter als das Vorbild (...). Die Natur spottet jeder Beschreibung (...). Die Natur, der man unbesehen alles andichten darf." Was nun als das Echte vom Bildschirm empfunden wird, erfahren wir auch in *Untergang eines Tauchers*. Hier preisen die Serienfans immer wieder die Palmen-Kulisse von Flipper und den Park von Daktari als das einzig Echte, das sie so gerne einmal in Wirklichkeit sehen würden. Die Kulisse, das Künstliche ist für sie die wahre Natur. Diese ist nur noch als künstlich geschaffener Naturpark vorstellbar. Die über die elektronischen Medien vermittelte Echtheit der Natur schließt eine naive Gegenüberstellung von Natur und Kultur aus. Was man für Natur hält, ist immer ein mehr oder weniger Hergestelltes. Entsprechend dient Natur auch als Vorwand für eine Kunstschöpfung, die Natur sagt, wo sie ältliche Gefilde und verstaubte Traditionen meint. Auch die Dichterin in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 99), diese "fette alte Gedichtbäckerin, die Zucker auf den ruhig dahinfließenden Lebkuchen Natur pinselt", will in ihrer Heimatkunst Natur abschreiben. Aber eine Kunst, die Natur wiederzufinden versucht, legt diese endgültig als Künstlichkeit fest.

In *Frauenliebe - Männerleben* tritt Natur immer in Verbindung mit Weiblichkeit auf. Liszt stilisiert beides und behauptet, die Natur wie die Frau zu lieben. Dagegen sind für Robert beide Bereiche ekelierend, wuchernd und bedrohlich. Diese Festlegung des Weiblichen als reine Natur wird in *Erziehung eines Vampirs* zum Hauptthema. Heidkliff beschäftigt sich gerne mit dieser Natur: Er schwimmt in Seen, betreibt Sport im Freien und erforscht die Frau. Die Motivation dieses engen Verhältnisses zur Natur ist Angst und Ekel vor ihr. Die Frau wie die Natur gilt es zu erforschen, zu domestizieren, zu kolonisieren. Gelingt dies nicht, erzeugt Natur Angst.

Die Berufung auf die Natur und auf das Ursprüngliche dient außerdem als darwinistisch begründeter Vorwand für Rassismus und Nationalismus. Ein nationalistisch und expansiv besetzter Heimatbegriff, inklusive der nach wie vor lebendigen Blut- und Bodenideologie, bestimmt das Verhältnis zur Natur. Reduziert auf die saftige Natur und die Rasse, gerinnen so gesellschaftliche Mechanismen zu Naturreaktionen. "All diese ursprünglichen Menschen wir. Wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg.

Deutsche! (...) Sie wollen uns zum Freund, doch unser Boden rückt nicht zur Seite. Macht nicht Platz.“ So wird Chauvinismus im Hörspiel *Wolken. Heim.* (13) und im Drama *Totenauberg* (1991. 52) gerechtfertigt. Auch in *Burgteatta* muß immer wieder die Natur dafür herhalten, das Konstrukt des typischen, ursprünglichen Österreichischen oder wahlweise ein deutsch-nationales Zusammengehörigkeitsgefühl aufzubauen und die nazistische Euthanasie zu legitimieren. Natur wird jedoch, wenn sie diese durch und durch künstlichen, aber sich als urwüchsig inszenierenden Figuren heraufbeschwören, zum Kunst-Stoff für den Film und zum gefährlichen Terrain.

In *Die Ausgesperrten* gibt Rainer immer wieder seine sozialdarwinistischen Theorien zum Besten. Sophie, die als Privilegierte keinen Grund hat, etwas zu mythisieren, macht sich darüber lustig (13): “Für mich hat die Natur nur Sinn insofern, als meine Verhältnisse von Natur aus so sind, daß ich in der Natur viel Sport betreiben kann. Ich kann mich oft in die Natur hineinbegeben.” Einen gemeinsamen Ausflug in die Natur unternimmt die Jugendgang im Roman, als sie im Wienerwald versucht, nach Vorbild einer Szene aus Sartres *Zeit der Reife* eine Katze zu ertränken. Im Hörspiel fehlt diese Szene. Im Roman (1980. 94) wird das Ambiente so beschrieben: Man sieht Menschen in Tracht, diese sind aber “Städter, das Ländliche ist ein Zeichen des Überflusses, weil man nicht mehr auf dem Land leben muß und im Elend auch nicht.” Dieser Widerspruch scheint auch in *Kasperl und die dünnen Bauern* auf: Die Bauern wollen nichts von der Schönheit der Natur wissen, die Kasperl immer wieder als universellen Glücksspende heraufbeschwört. Was es für sie an Natur gibt, besteht aus Feldern und Wiesen, die Arbeitsflächen sind. Angesichts der Knochenarbeit, die sie dort leisten müssen, um die dicke Prinzessin zu ernähren, haben sie keine Zeit, sich einer kontemplativen Naturbetrachtung zu widmen. Der Mythos Natur wird hier auch für Kinder verständlich entlarvt.

Auch Edi behauptet in *Jelka*, daß wahrer Naturgenuß erst möglich sei, wenn man eine höhere Kulturstufe erreicht habe, was er von sich selbst annimmt. Er meint damit allerdings, daß man sich erst frei von materiellen Sorgen (5: 5) “an kleinen Dingen wie Gräsern, Bäumen, Sträuchern und Büschen erfreuen” kann. Er sei auch (5: 32), “manchmal dankbar für einen Sonnenuntergang oder einen guten Geschäftsabschluß”. Natur ist verdinglicht, ist Ware, ist etwas Künstliches. Daraus speisen sich Jelineks satirischen Angriffe gegen die Gleichsetzung von Frau und Natur. Natur und Frau sind das Künstliche, sind der Kunst-Stoff.

### 2.3.3 “Dahinter stehen noch viel Mächtigere”

Dieser Satz leitet im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* immer wieder Passagen ein, in denen hinter dem Fremdenverkehr stehende Interessen benannt werden. Die Fragen, die in allen Hörspielen eine Rolle spielen, lauten: Wer hat Interesse am Bestehen der Mythen, wer vermittelt sie, und wer soll sie zu welchem Zweck verinnerlichen?

### 2.3.3.1 ErzeugerInnen, VermittlerInnen und EmpfängerInnen von Mythen

Wer die Mythen hervorbringt, die über die Medien und trivialen Genres transportiert werden, steht für Elfriede Jelinek fest: In ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 56) zeigt sie “zur bürgerlichen ideologie (die die müten hervorbringt)”, auf deren “blinde wissenschaftsgläubigkeit” und gleichzeitig “unreflektierte intuitivkraft was heißt daß sie werte wahrnimmt aufnimmt aber jede rationale erklärung dafür ablehnt.” Die “massenkommunikation wird so (und das ist wichtig) zu einem einzigen druck und wirkungselement der privilegierten klassen.” Die Bourgeoisie als anonyme Gesellschaft wird als Manipulator angeklagt. Jelinek entmythisiert nicht nur, hinterläßt nicht nur Leerstellen, sondern zeigt auch auf Opfer wie TäterInnen. Zugrundegelegt wird eine Instanz, die Ideologie hervorbringt, die also Werte, Verhaltensnormen und Einstellungen über bestimmte Medien und mit einem bestimmten Interesse an IdeologiekonsumentInnen vermittelt. Die Autorin hält nichts davon, “immer von so Grauzonen des Unsagbaren zu faseln” und will statt dessen, “die Verursacher der Verhältnisse beim Namen nennen und wenn man das kann, muß man es auch aussprechen.” (Int. Friedl. 1990. 36) Sie versucht in ihren Hörspielen zu zeigen, was viele über den Rest an Wahrheit wissen, der im Mythos bleibt, aber niemand zugeben will: Manche, weil sie daraus einen Gewinn ziehen, andere, weil sie ohne die Lüge gar nicht leben könnten. Wer steht nun in den Hörspielen hinter den Mythen? Wer hat Interesse daran, daß die sie am Leben bleiben und kann Profit daraus ziehen, indem er die Trivialmythen als “zentrale machtgelenke der gesellschaft”, wie sie in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 50) bezeichnet werden, nutzt?

Das *Kasperl-Hörspiel* arbeitet intensiv mit Mythen, die den Zweck haben, brave und gehorsame Kinder zu formen. Hier gibt die Autorin einen kleinen, leicht gemachten Grundkurs in Ökonomie, um den HörerInnen die Schuldigen für des Elend der Bauern und die Notwendigkeit eines Kasperl für dessen Legitimierung aufzuzeigen. In diesem Hörspiel setzt der König Militär ein, weil ein Bauer seiner kranken Frau ein Kaninchen geschlachtet hat, das für die Prinzessin bestimmt war. Doch die schlaue Gretel weiß, daß hinter den schießenden Soldaten eine um vieles grausamere und mächtigere Instanz steht.<sup>102</sup> Denn die Soldaten sind nur beim Militär, weil es dort wenigstens gekochte Kartoffeln gibt. Gretel weiß (27), das “sind Bauerssöhne”, denen es keinen Spaß macht, “wenn sie zuschauen müssen, wie ihre Väter geschunden werden und ihre kleinen Geschwister hungern”.<sup>103</sup> Dennoch haben die Soldaten die Aufgabe, die Bauern immer wieder an die Arbeit zurückzutreiben. Der Sprecher weiß, warum (17):

<sup>102</sup> Vgl. dazu *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr!* (1985. 141 u. 253): “Die Redaktoren (...) sind doch selbst nichts als untergeordnetes Personal von einer Sorte Heiland, dem die Zeitung eigentümlich gehört. Dem Industrieellenverband”. Deren Mitglieder erscheinen als “die Könige in den Bereichen: Wirtschaft, Natur, Kultur.”

<sup>103</sup> Leider wurde diese Analyse mit der daraus folgenden revolutionären Strategie in der Hörfassung gestrichen.

Na, weil die Bauern für die gesamte Volkswirtschaft, das heißt für die gesamte Prinzessin, wie sie leibt, lebt und ißt, und keineswegs für die gesamte Bevölkerung, wie sie hungert und schuftet, also weil sie also für die gesamte Wirtschaft, die die Prinzessin dem Volk macht, unentbehrlich waren, die Bauern. Darum. Kompliziert, gelt?!

Auch in *Nora* sind kapitalistische Mechanismen, die sich mit Hilfe der Mythen durchsetzen, ein bestimmendes Thema. Durch die Propagierung des Individualismus und des möglichen Aufstiegs können/wollen sich die ArbeiterInnen bzw. die Frauen nicht organisieren. Die "Stützen der Gesellschaften", die Multis, sind die SiegerInnen. Sie arbeiten erfolgreich daran, die Gewaltverhältnisse zu verschleiern und damit zu erhalten. Dies ist eine der Lehren des Hörspiels, das auch zeigt, daß die Übernahme von Mythen nicht für alle die gleichen Folgen hat. Die unteren sozialen Schichten und die Frauen haben zwar den meisten Anlaß, an sie zu glauben, insofern diese als Ersatzbefriedigung dienen, doch sie haben den geringsten Erfolg, deren Versprechen für sich einzulösen: Die Kluft zwischen ihrer Realität und dem abstrakten, ideologisierten Gedankengut ist groß:

Capital is power, and it belongs to Daddy. He uses it to ensure that he'll still have it in the future. He enlists the aid of electronic media and its lackeys who reproduce, idealize and propagate the ideology of the status quo. (...) Jelinek's pessimism is due to the mammoth proportions of the conscious industry, working incessantly to prevent change, propagating an ideology which does not correspond to the needs of most people but which is nevertheless defended by them in deplorably masochist fashion. (Levin. 1979. 130ff)

In *Nora* werden zunächst jene benannt, die unmittelbar von der Schließung der Fabrik profitieren. Dies tut vor allem der Konsul als Inbegriff der Verquickung von Geld und Macht. Doch Eva nennt noch andere (40f) "Räuber" und zählt die Namen diverser Banken in einer endlosen Reihe auf.

Ähnlich nennt die Werbestimme im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* die indirekten Profiteure vom Mythos Natur bzw. vom Fremdenverkehr, die hinter den Bauern stehen. Sie zählt die Getränkekonzerne, Baufirmen usw. auf, welche ein Interesse an den durch den Mythos Natur aufrechterhaltenen Strukturen im Mikrokosmos Ramshofen haben. Diese Passagen enden immer mit den Sätzen (4): "Wir haben jedoch erst angefangen. Hinter uns stehen noch viel Größere!"

Direkt hinter den Bauern stehen die Banken, die sicherstellen, daß die Reichen immer reicher werden und die Armen zu nichts kommen. Die Bauern und Hotelbesitzer erklären (16), daß sie einfach investieren, wenn die Steuern zu hoch werden und ein neues Schwimmbad oder einen neuen Tennisplatz bauen. Sie achten darauf, möglichst viel Schulden zu haben, während die Banken den verbliebenen armen Bergbauern Kredite verwehren. Josefa schildert dies am Beispiel des Rossleitner, der als einziger Bauer den Fremdenverkehr (21) "net mitmachen wüll und net mitmachen kann." In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) streicht die Autorin diesen Zusammenhang heraus, denn

von den Einwohnern ist nicht jeder ein Besitzender. Die Höfe sind durch Erbteilung nicht geteilt worden, das haben die alten Grundherren so eingerichtet, damit die Bauern nicht zusammenrücken, sich nicht zu revolutionären Erhebungen verleiten lassen. Jetzt hocken sie auf ihrem angestammten Grund und Boden, bauen Hotels und Pensionen (...). Aber hinter

ihnen stehen Größere, Stärkere, die Bau- und Getränke-Konzerne und Banken, die an der Prostitution der Landschaft verdienen. (...) Und ganz weit hinter ihnen (...) stehen ganz andre, sie sind tot oder im Altersheim, die alten Mägde und Knechte, die diese Landschaft einmal bearbeitet und den Besitzern den Wohlstand mitgeschaffen haben.

Am Ende des Hörspiels meldet sich noch einmal die Figur der Autorin zu Wort, um die Verquickung von Medien, Banken und Besitzenden herauszustreichen. Sie berichtet, daß am Tag der Ausstrahlung des Films über Ramshofen (34) "ganz zufällig" in der Reisebeilage einer großen Tageszeitung eine breit angelegte Werbekampagne für den Wintersport des Ortes erschien und daß sich der Filmproduzent mit dem örtlichen Verkehrsvereins-Geschäftsführers eine Schihütte teilt. Josefa war früher und ist auch heute noch das Opfer solcher Seilschaften: Der Vater ihrer Kinder ist früh im Krieg gefallen, denn die Knechte mußten an die Front, während die Bauerssöhne die Möglichkeit hatten, sich freistellen zu lassen (21). Doch sie durchblickt die Zusammenhänge nicht. Sie will ihren Auftritt im Fernsehen nutzen, um sich für den letzten Einödbauern einzusetzen und sieht nicht, daß dieser Bauer dem Fremdenverkehr im Wege ist, deswegen weg soll und daß das Fernsehen als Vermittler des Mythos Natur am Run der Touristen auf Ramshofen wesentlich beteiligt war. In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 2) wenn die sonne sinkt zeigt Jelinek direkt auf diese Vermittlungsinstanzen der Mythen und auf deren Ziele:

Die Kitschproduktion der Illustriertengeschichten hält ihre Leser in politischer Unmündigkeit, schläfert sie ein gegenüber den Machtverhältnissen. Jeder kann sich selbst für einen Krösus halten, ist er nur fleißig, arbeitsam und bescheiden. Dann kann er sich auch seinen gebrauchten Mercedes kaufen. Aber man darf den Reichtum von Menschen nicht absolut sehen.(...) Man muß den Reichtum messen an jenen, die wirklich über die Reichtümer der Gesellschaft verfügen, und da hat sich nicht viel geändert und wird sich auch nicht viel ändern.

"die öffentlich rechtlichen Unfuganstalten" - wie sie Jelinek in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 113) nennt - vermitteln diese falschen Hoffnungen. Das Fernsehen verändert für Elfriede Jelineks als Überbau-Phänomen das Sinnesleben und die geistigen Prozesse der ZuschauerInnen. Als väterliche Ersatzinstanz reproduziert es traditionelle Familien- und Führungsstrukturen. Die Medienbetreiber erscheinen als Dealer, die die Droge 'Traumwelt' zunächst in Umlauf bringen und dann die eroberten Märkte sichern. Sie sorgen mit "blödsinniger Unterhaltung für unterhaltsame Verblödung". (Beth. 1980. 135) Auch der Staat in *Die Bienenkönige* ist für die Herrschenden einer, der (41) "aus Idioten bestehen mußte, aus Idioten allerdings, die sie selbst zu solchen gemacht hatten." In der *Einführung zum Hörspiel* (1989. 2) Untergang eines Tauchers deutet die Autorin die im Titel enthaltene Metapher so:

So wird uns - gespiegelt in den Phänomenen des Überbaus, die uns jede Hoffnung auf Dazugehören nehmen, die uns in unserer unmündigen Lage fixieren sollen - unser eigener Untergang ständig vor Augen geführt, ohne daß wir ihn (und seine Verursacher!) je erkennen könnten. Die Taucher sind wir.

Die Mythen versöhnen ihre KonsumentInnen aus unteren sozialen Schichten mit ihrer Stellung in der Gesellschaft, verschleiern strukturelle Gewalt und machen die depravierte Masse zu Opfern, die am



Tropf des Fernsehers hängen und sich an den dort angebotenen Identifikationen berauschen. Das Erscheinen der Programmübersicht wird zum Höhepunkt der Woche - wie auch in *Die Klavierspielerin* (1986. 247) beschrieben. Die Fernbedienung, die den Eindruck suggeriert, sich jederzeit an jeden Ort der Welt beamen zu können und am Leben der Stars direkten Anteil zu nehmen, überdeckt die reale Machtlosigkeit. Die Zuschauer können dafür über die winzigen Figuren am Bildschirm verfügen, indem der Apparat um- und (seltener) ausgeschaltet wird.

In *Wien West* muß der Sprecher, der durch seine Allwissenheit das Über-Ich der Massenmedien verkörpert, nach einer Schlägerei ausgewechselt werden. Er wird vertreten durch den (39) "Ersatzsprecher". Dessen Funktion besteht darin, Ersatz zu sprechen. Auf diese Weise wird in ironischer Weise die Funktion der Medien angesprochen. In welcher Weise die Fernsehgesellschaft eine Infantilgesellschaft ist, wird in *wenn die sonne sinkt* in den Interviews klar, in denen die Antworten aus der Perspektive der Vermittlungsinstanzen der Mythen vorformuliert werden (10): "von wann bis wann sehen sie normalerweise fern von bis? - kinderstunde. bundeshymne. - gefällt ihnen das programm? - ja. - wie? - gut." Die Antworten zeigen, wie gut gelernt wurde. Im letzten dieser Interviews werden die Fragen an ein fiktives Hörspielpublikum gerichtet. Jeder Ansatz von Bewußtheit, der hier durchscheint, wird auf der Stelle von der Bewußtseinsindustrie - dem Sprecher und den Musikeinspielungen - zerstört (32): "was ist für euch alle das beste? - für uns ist es das beste den mund zu halten und zur sicherheit auch noch die hand vorzugeben damit uns nichts rausrutscht. - wisst ihr etwas womit es nochmal soviel spass macht? - ja wir wissen ein gutes mittel: unsre studioband!"

Neben dem Fernsehen sind die Erzeugnisse der Boulevardpresse jene Medien, die Mythen vermitteln. Die Autorin zeigt auf die Trivalliteratur, die als Massensliteratur für die Sozialisation, die Prägung von Bewußtsein, die Übermittlung von Ideologie und die Legitimation des Gesellschaftssystems große Bedeutung hat. Schenda (1987. 24) schätzt die soziale Schichtung der EmpfängerInnen trivialer Mythen über die Massenkommunikation so ein:

die Boulevardpresse, die Illustrierten, die gezeichneten Bildheftchen, die Fotoromane (...) sind aber nun das, was in der bürgerlichen Gesellschaft die subalternen Klassen, genauer gesagt vorzüglich: nach dem Beruf - die Arbeiter und kleinen Angestellten, nach dem Einkommen - die Leute mit weniger als tausend Mark Monatseinkommen, nach dem Geschlecht - die Frauen, nach dem Bildungsgrad - die Volksschulgebildeten und nach dem Wohnort - die Bewohner von ländlichen Kleinstädten konsumieren.

Insofern sind die Lesestoffe der Beherrschten die herrschende, dominierende Literatur. Diese wirkt "teils didaktisch, indoktrinierend, teils therapeutisch, beruhigend (...) autoritär, aber väterlich". (Schenda. 1987. 27) Eine spezielle Zielgruppe dieser Medien sind (unterprivilegierte) Frauen, die sich - wie in *Die Liebhaberinnen* (1989. 100) - einige Zeit in die schöne Welt der "fürstenhauszeitschrift" begeben. Sie sind gleichzeitig resigniert und illusionsbedürftig. Die Rezeption der Medien bzw. Mythen soll sie konfliktfrei an die Zwänge und Versagungen, die ihre soziale Rolle beinhaltet, anpassen. Levin (1979.

128) schließt daraus die besondere Bedeutung Jelinekscher Literatur für Feministinnen, denn “among the infantilized and spiritually amputated, women tend to outnumber men.”<sup>104</sup>

Um die medial präsentierten Geschlechterrollen und die (Bewußtseins-) Industrie als Vermittlungsinstanz geht es auch in der *Ballade*, worauf Jelinek in der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) hinweist:

So klischeehaft diese Rollen auch anmuten, wie sehr wir uns auch gegen sie wehren mögen (und so viele Stimmen auch immer wieder aus dem Chor herausbrüllen, es habe sich alles inzwischen geändert, die Rollen seien längst neu verteilt, der Weg führe in eine neue Androgynität und so fort), so eifrig arbeitet eine ganze Industrie daran, diese Rollen zu verewigen, festzuschreiben, um sie, und damit uns selbst, endlos ausbeuten zu können.

Besonders über Zitate aus der Werbung - vor allem aus dem Munde von Tarzan und Jane - wird in diesem Hörspiel auf die ErzeugerInnen bzw. VermittlerInnen von Mythen gezeigt. Dieses Paar ist im Hörspiel das sozial am niedrigsten stehende. In dieser Schicht verortet die Autorin den primären AdressatInnenkreis der Mythen, der des Konsums als Surrogat für menschliche Beziehungen am meisten bedarf. Wer trotz Waschmittel und Shampoo nicht so glücklich und erfolgreich ist wie die in der Werbung vorgeführte Kleinfamilie, ist selbst schuld.

Daß die herrschenden Meinungen die Meinungen sind, von denen die Herrschenden am meisten profitieren, wird im Jelineks *Kasperl*-Hörspiel klar. Hier verkündet der Ausrufer, was gerade schön ist. Bestimmend dafür ist das Äußere der Prinzessin. Nur die schlaue Gretel wundert sich, da (4) “doch in der ‘Brigitte’ immer steht, was man tun muß, damit man abnimmt und jung und schön aussieht.” Pezi ist entsetzt, weil “doch der gute weise gütige Herr König gestern und vorgestern und vorgestern hat verkünden lassen, dick ist schön!” Vermittler der Mythen, von denen der König und die dicke Prinzessin profitieren, ist aber in diesem Text nicht nur der Ausrufer. Pezi ist besonders stark von dem verblendet, was ihm laut Gretel der (7) “Lehrer da eingebläut” hat. Die Kinder lernen in diesem Königreich schon im ersten Schuljahr, daß man die Prinzessin nicht beleidigen darf, weil sie sonst weinen muß (8). Dies haben Kasperl und Pezi so sehr verinnerlicht, daß sie Gretel mit Liebesentzug drohen (9), wenn sie sich über diese scheinbar gottgegebene Regel hinwegsetzt und den Lehrer als vom König eingesetzte Autorität nicht akzeptiert. Denn die Mythen schaden den EmpfängerInnen zwar, werden jedoch von diesen geliebt. In diesem Sinne ist auch die Tatsache zu verstehen, daß sich der Taucher in *Untergang eines Tauchers* (11) “freiwillig tiefe Schnitte” von den beliebten Figuren zufügen läßt. Nachdem sein rechtes Ohr zerstört ist, will er, daß man ihm ins linke hineinbrüllt. In diesem Hörspiel steckt auch ein Hinweis auf jene, die von den Mythen profitieren. Porter tritt immer wieder als (15) “Herr Direktor” auf und gibt

<sup>104</sup> Die These, daß Frauen besonders empfänglich für bestimmte Mythen sind und diese eigens für sie als Zielgruppe existieren, soll eine Stelle aus *Die Liebhaberinnen* (1989. 38) verdeutlichen: “heute abend kommt erich, der inbegriff des männlichen mannes, der inbegriff des aliholismus, der prügel (...). paula hat einmal über bestimmte männer gelesen, die in einer gewohnten umgebung wie die panther in einem dschungel gewirkt haben (...). gleich sucht paula in der wochenzeitschrift die stelle mit dem panther, da ist sie ja!”

folgende Anweisung an seine Sekretärin: “Sie können den Herrn schon vor den Mercedes legen ich komme sofort und steige aufs Gas.” An anderer Stelle erfüllt Sprecher 1 diese Rolle (20): “guten tag. Ich bin der Chef Deines Vaters. Ich hoffe wir werden einander gut verstehen. Hier eine Ohrfeige die Du schon lange verdienst mitten ins liebe Kindergesicht.” Die Arbeitswelt bricht immer wieder scheinbar zusammenhangslos in das Hörspiel ein, ist aber über die durchgehende Brutalität mit den Ereignissen auf Daktari verbunden. Einen Feierabend gibt es nicht, denn der Taucher ist Lohnsklave oder Sklave seiner angebeteten Figuren. Die Mythen durchdringen Arbeit wie Freizeit ihrer EmpfängerInnen (27 u. 32):

T: - schlagen wollen Sie mich? Ja darf man denn das?

S1 + S2: - natürlich. Wie oft am Tag machen Sie denselben Handgriff? (...)

T: - ich weiss jetzt dass man bei Tieren mit Güte mehr erreicht als mit Schlägen.

S2: - seien Sie lieber froh dass sie nicht am Band stehen müssen.

S1: - seien Sie froh dass Sie nicht im Montagelärm arbeiten müssen! (...) die Staublungge bei uns. Die ist ja nichts.

S2: - auf einem Bauernhof wie dem von Lassie sollte mein Junge aufwachsen können!

Als Adressat der Mythen kann neben der Zielgruppe der Frauen das Kleinbürgertum angesehen werden. Dort soll das Begehren nach Imitation bourgeoiser Vorstellungen geschürt werden. In *Die Ausgesperrten* zeigt die Mutter von Hans auf die primären EmpfängerInnen des Aufstiegsmythos (40): “Die Kleinbürger haben dem Hitler am meisten zugejubelt, weil sie sich von ihm die rücksichtslose Durchsetzung ihres kleinlichen egoistischen Profitstrebens erwarten durften auf Kosten von Minderheiten. (...) Wer gewann, war das Kapital.” Schon Hitler hatte die Schlüsselstellung des unteren Mittelstandes erkannt und seine Propaganda auf dessen Charakterstruktur zugeschnitten. Die Furcht vor dem Absinken in den Status der ArbeiterInnenklasse steht hier neben dem Streben nach einer Mittelstandsfassade in Form von Bildung und guten Manieren. Der nationalsozialistische Appell an Ehre und Pflichtgefühl einer beschränkten, unehrlichen und untereinander konkurrierenden Klasse diente zur Verschleierung der sozialen Realität und richtete sich an das unbewußte Gefühlsleben. (vgl. Mitchell. 1976. 245f) Das Fortleben dieser Strategie der Machterhaltung ist in den Worten von Frau Sepp ablesbar. Sie verabscheut die Geschenke Sophies an Hans und damit das Großbürgertum (11): “Zuerst haben diese Leute im fünfziger Jahr ihren Aufbau endgültig auf unsere Kosten durchgeführt, und jetzt, anno 58 sind sie schon so weit, meinen Sohn aufzubauen. Sie überrollen uns.”

In der Dramenvorlage des Hörspiels *Erziehung eines Vampirs* ist Jelinek nach Friedrich (1989. 89) “radikal in ihrer Genauigkeit, benennt Fakten und Verursacher. Unnachsichtig schreibt sie an gegen das allgemeine gentleman-agreement unserer Verdrängungskultur.” Auch das aus dem Theaterstück hervorgegangene Hörspiel macht sich auf die Suche nach den TheoretikerInnen der Mythen. Es ist reich an Bezügen zur Theorie Lacans und der darauf aufbauenden feministischen Dekonstruktion Irigarays.

Der Phallus erscheint bei Lacan<sup>105</sup> als das Zeichen für die symbolische Ordnung, die den Diskurs und damit das Zusammenleben der Geschlechter bestimmt. Diese symbolische Ordnung schafft Mythen und Bilder, wie z.B. das der weiblichen Natürlichkeit. Sie wird zum Hauptangriffspunkt Jelineks, was das Hörspiel zu einem abstrakten, auf hoher Ebene geführten metaphilosophischen Diskurs werden läßt. Jelinek bezeichnet den Mann in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) als "die Verkörperung des Ordnungsprinzips, das er selbst geschaffen hat, er ist Material, das sich an seiner ewig nach oben gerichteten Mittelachse anlagert. Er sorgt für die Vergesellschaftung, für das Einpassen in die gesellschaftlichen Institutionen." So ist für Heidkliff der Himmel nur die exakte Verlängerung seiner Körperachse (3). Selbstbewußt ist er sich seiner Allianz mit der symbolischen Ordnung bewußt und definiert sich als Zentrum der Welt. Er hält sich für eindeutig, "glaubt sich in Übereinstimmung mit den physikalischen Gesetzen" und geht davon aus, daß er "die Welt gestaltet und Normen setzt." (Pflüger. 1996. 83) Er scheint alles im Griff zu haben und bestimmt, was Natur und was weiblich ist. Er sieht sich als das Maß aller Dinge.

Die Nichttextstanz des Frau ist für Lacan wie für Kristeva die Folge dieser Ordnung. Im Hörspiel selbst meint Heidkliff (1f): "Ich bin aus nächster Nähe wie aus der Ferne gleich gut sichtbar. (...) Ob jemand kommt, schaue ich vorher nach. Es ist eine Patientin! Also: wieder nichts." Im Sinne dieser Theorie ist die Frau dem Mann nur ein Spiegel dieser Ordnung. Heidkliff rät Emily (5): "wo ich bin, bist auch du. Nanu. Auf diese Weise erspare ich dir die langwierige Suche." Auch der mit einer gütigen Stimme ausgestattete Sprecher fordert Emily in väterlichem Ton immer wieder auf, ihre Geräusche zu unterlassen. Er ist bemüht, die Ordnung aufrechtzuerhalten, um deren Omnipotenz auch Emily weiß und an der sie als Aktive, Begehrende und mit dem Phallussymbol des ausfahrbaren Zahnes ausgestattete teilhaben möchte.

Heidkliff ist außerdem in der richtigen Partei, nämlich der Christel-Union, die ihn lehrt, die helfende Frau (also die Frau an sich) und Gott zu lieben (11). In diesem äußerst abstrakten Text ist dies einer der wenigen Verweise auf konkrete Institutionen. Die Kritik zielt ab auf die Art von Parteiprogrammen, die soziale, angeblich natürliche Eigenschaften der Frau positiv hervorheben und über diese Definition gleichzeitig zu ihrer Unterdrückung beitragen. Als wirksames Mittel gegen die Abweichung vom Prototyp Frau, also gegen den Vampir, steht Heidkliff außerdem der Rosenkranz zur Verfügung, der (27) "von Weihbischof Knötzel in Altötting persönlich geweiht" wurde. Im Heiligen findet er einen Gleichgesinnten. Dieser steht für die Vermittlungsinstanzen der Mythen und stellt sich als Herr über Funk und Fernsehen, als Gott des Publikums dar. Er spricht zur unmündigen Masse und hat sie in der Hand.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß sich in den Hörspielen die in unterschiedlichen Sparten geführten Diskurse als Mythen erzeugende herauskristallisieren. Allgemein erscheint die bürgerliche

<sup>105</sup> Vgl. z.B. Lacan, Jaques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: ders: Schriften I. Weinheim/Berlin. 1986. S. 63-70.

Gesellschaft als der Raum, in dem Mythen am besten gedeihen. Von diesen profitieren in den Hörspielen die Besitzenden bzw. die Männer. Als VermittlerInnen dieser Mythen werden in den Hörspielen die Medien, insbesondere die elektronischen, und die trivialen Gattungen angeprangert. Diese erscheinen bei Jelinek als eine Art Ideologiebauchladen, der seine Kundschaft mit unterschiedlich wirkenden - aufputschenden und ruhig stellenden - Mythen versorgt, deren gemeinsamer Effekt aber immer die Versöhnung mit den vorhandenen Strukturen ist. Die mediale Botschaft richtet sich an die über patriarchale und soziale bzw. wirtschaftliche Strukturen benachteiligten Menschen. Was die Mythen des Alltags in deren Bewußtsein anrichten, ist ebenfalls den Hörspielen zu entnehmen und soll in den folgenden Kapiteln dargestellt werden.

### **2.3.3.2 Wirkung der Mythen**

#### **2.3.3.2.1 Naturalisierung geschlechtlicher und ökonomischer Unterschiede**

“Der Mythos (...) will von Veränderung nichts wissen, er hält am Status quo fest. Er ist reaktionär, und das ist das einzige, was irgendwie politisch an ihm aussieht.” (Widmer. 1970. 13) Seine Funktion ist die Verwandlung von Geschichte in Natur, d.h. die Vermittlung von geschlechtlichen oder sozialen Unterschieden als natürliche und unabänderliche. Nach Levin (1979. 171) setzt die Bezugnahme auf die Natur einen Prozeß der Mythisierung in Gang, “whereby the status quo defends itself on the basis of existing conditions which are labelled ‘natural’.” Es wird behauptet, daß im Reich der Natur, das das Reich Gottes ist, wie auch in der bestehenden Gesellschaft Gerechtigkeit ‘herrscht’. Jelinek nun will solche stabilisierten Formen des Bewußtseins und die Konstruiertheit angeblich natürlicher bzw. ewiger Werte aufzeigen. Ihre Hörspiele richten sich gegen die Analogie von Natur und Geschichte, welche historische Abläufe und soziale Strukturen mit jahreszeitlichen Veränderungen gleichsetzt und damit gegen die Funktion des Mythos, gesellschaftliche Kräfte als Naturgewalten aufzufassen. Die Autorin schreibt gegen die Tendenz an, Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft als Naturzustände zu akzeptieren und keiner kritischen Reflexion auszusetzen, geschweige denn einer Veränderung.

Gerade im *Kasperl-Hörspiel* bemühen sich die Mächtigen mit aller Kraft um die Suggestion einer universellen Ökonomie, die ein für allemal ihre Herrschaft festlegt. Sie propagieren Sicherheit über Passivität, die nichts als Resignation ist. Die Bauern haben die Unveränderbarkeit der Unterschiede zunächst akzeptiert. Denn erstens (26) “geht es eben nicht”, gegen den König und seine gefräßige Tochter zu rebellieren, zweitens ist das Königshaus von Gottes Gnaden eingesetzt und drittens sind die Vorschläge Gretels sowieso Unsinn, denn (26) “Weiber verstehn sowas nicht”. Die politische Lage und das Verhältnis der Geschlechter werden als natürlich und unveränderlich begriffen. Wie das Königshaus im *Kasperl-Hörspiel* so macht auch die reiche Eva in *Jelka* (2: 6) äußerliche, auf dem finanziellen

Hintergrund basierende Unterschiede natürlich und dreht die kausalen Zusammenhänge somit um. Sie behauptet in gönnerhaftem Ton, daß Jelka ihre grüne Bluse gut stünde, da sie ihren Umständen entspreche.

“wir alle haben das gleiche bekommen. Nur kann der eine was draus machen und der andre nicht. Das sind die Unterschiede”, weiß Daktari in *Untergang eines Tauchers* (18). Er verbindet geschickt Humanismus, Individualismus und Aufstiegsmythos, um Gewalt am Taucher zu rechtfertigen. Gleich darauf beginnt auch schon der Aufseher Porter Ricks, etwas aus dem Taucher zu machen, nämlich ein “blutiges Bündel Mensch.” Wer sich mit seinem ‘natürlichen’ Platz nicht abfindet, darf sich nicht wundern, wenn er bestraft wird (22):

P: - hinauf vom kleinsten Gemeinwesen bis zum gesamten Staatsapparat. Jeder ist auf seinen Platz gestellt.

T: - ich bin Taucher. Mein Platz ist das Wasser.

S1 + S2: - und wo ist dein Platz? Beantworte die Frage: Wo ist dein Platz?

Bu + Sa +): - (...) Wir müssen noch diesen Jungen der von zuhause durchgebrannt ist wieder an seinen richtigen Platz bringen. Nämlich auf den Meeresgrund zu Flipper.

Auch die *Bienenkönige* rechtfertigen ihre Herrschaft als natürliche, indem sie sich auf das Vorbild des Ameisenstaates berufen. Was die Natur vormacht, ist angeblich automatisch gut. Darwinismus, als bestimmte Auslegung von ‘Natur’, und Sozialdarwinismus<sup>106</sup> gehen im Denken der Herrschenden eine gefährliche und menschenverachtende Allianz ein. Die Herrschaft der Bienenkönige scheint schon durch die Tatsache gerechtfertigt, daß sie herrschen. Denn ihrer Meinung und damit der herrschenden Meinung nach, hat wer (28) “ein König ist, auch die Fähigkeit dazu, einer zu sein.” In ihren Augen hat alles (30) “eine natürliche und vernünftige Grenze”. Die Trivialmythen simulieren so eine Natürlichkeit der Auslese, in der jeder, der nicht an sie glauben will, dran glauben muß.

Einem Sozialdarwinismus huldigen auch die Zwillinge in *Die Ausgesperrten*, wobei sie davon ausgehen, daß sie die Tiger und nicht die gejagten Hasen in dieser Analogiebildung zur Natur sind. Hans Sepp wähnt sich ebenfalls auf der Sonnenseite, trotz seiner von den Nazis verfolgten Eltern, was immer wieder zum Streit mit der Mutter führt. Diese kämpfte in seinen Augen während des Nationalsozialismus für (12) “die Gleichheit aller, die aber unmöglich ist, sagt der Rainer. Er sagt, daß der Starke den Schwächern zermalmen darf, weil das die Natur so eingerichtet hat.” Hans wird allerdings von Rainer unter Berufung auf die Natur (13) das Recht auf eine nicht manuelle Arbeit abgesprochen. Denn auch Rainer stilisiert sich trotz seiner körperlichen sowie finanziellen Inferiorität zum Gewinner im Kampf ums Überleben und wendet die ‘Gesetze des Dschungels’ auf das soziale Zusammenleben an (22): “Außerdem sind wir stark dadurch, daß wir wissen, wir sind es. Der Starke darf den Schwächeren an die Wand drücken. In der Natur unterliegt das Schwache dem Starken, das Schilfrohr dem Nordwind

beispielsweise.” Entsprechend meint Anna (19): “Für das Opfer ist es ungerecht, für den Täter gerecht. Ungerechtigkeiten, Grausamkeiten, sind reine Natur, die Kraft zu ihnen kommt aus der Natur. Es geht auch im Tierreich ungerecht zu, und dort stört es keinen.” Und Rainer stimmt zu, denn es “herrscht dort ein Gleichgewicht durch Ungerechtigkeit.”

Der Mythos, die Gleichsetzung von Tier- und Menschenwelt, verschleiert die Gründe für sozio-ökonomische Unterschiede und wird zur Stütze einer menschenverachtenden Ideologie. Wohin dieser sozialdarwinistische Ansatz führen kann und im Nationalsozialismus führte, nämlich zu einem rigiden eugenischen Menschenbild und zum Mord an behinderten Menschen, klingt in *Burgtetta* an: Der Zwerg konnte nur knapp der Euthanasie entkommen, ist aber für Käthe noch immer die Verkörperung der Unnatur, der das Recht auf Leben unter Berufung auf die gesunde Natur abgesprochen wird.

Auch in *Portrait einer verfilmten Landschaft* sind die Besitzenden darum bemüht, die Gesetze der Natur auf die dörfliche Struktur zu übertragen und so letztere zu legitimieren. So spricht der Sprecher im gleichen Satz von (7) “alten Familienhöfen” und den “verschneiten Regionen des ewigen Eises”. Er stellt beides auf eine Stufe. Ökonomische Ursachen für die großen Höfe und die Gründe für die Tatsache, daß sie immer in der gleichen Hand waren, werden so ausgeblendet. Die Besitzer waren immer die gleichen wie auch das ewige Eis immer gleich und natürlich war. So setzt die Wieslerin, in ihrer Aufzählung der ‘Dinge’, die es alle nicht mehr gibt, (18) den frei fliegenden Steinadler und die Armut direkt nebeneinander. Die Natürlichkeit des ersten Begriffs springt so auf den zweiten über. Der Landschaft wie den Personen wird Geschichte entzogen.

Übertragen auf das Verhältnis der Geschlechter spricht Heidkliff dies in *Erziehung eines Vampirs* aus, wenn er meint (3): “Ich entscheide mich gegen die Nation, aber für den Menschen, denn ich bin sein natürlicher Helfer. Ich bin der natürliche Feind der Frau.” “Aus dir wächst ja etwas heraus, das Mutter Natur unmöglich in dieser Form gemeint haben kann” (5), kontert Emily. Sie kehrt die Norm um und definiert nicht die Frau, sondern den Mann als Mangelwesen. Emily widerspricht damit auch der symbolischen Bedeutung des Phallus und dem daraus abgeleiteten Machtanspruch des Mannes. So macht sich Jelinek über jedwede biologistische Begründung von Hierarchien lustig. Sie zeigt deren Absurdität und Willkür.

Über die angeblich von Natur aus defizitäre weibliche Biologie wird in *Frauenliebe - Männerleben* der Ausschluß der Frau aus der Kunst gerechtfertigt. Wie sehr sich die Unterschiede in den Möglichkeiten von Männern und Frauen als natürliche und damit unveränderliche im Bewußtsein der Personen festgesetzt haben, zeigt Jelinek besonders drastisch im Roman *Die Liebhaberinnen* (1989. 15):

die frauen bleiben bis zu ihrer heirat verkäuferinnen oder hilfsverkäuferinnen, wenn sie geheiratet worden sind, ist es aus mit dem verkaufen, dann sind sie selbst verkauft, und die nächste verkäuferin darf an ihre stelle rücken und weiterverkaufen, der wechsel geht fliegend

<sup>106</sup> Historisch betrachtet ist der Sozialdarwinismus dem Darwinismus vorgängig: Darwin versuchte gerade die Selektions- und Adaptionstheorie von Spencer über die menschliche Gesellschaft mittels Naturanalogien zu belegen.

vor sich. so ist im laufe der jahre ein natürlicher kreislauf zustandegekommen: geburt und einsteigen und geheiratet werden und wieder aussteigen (...).

Über die angeblich fundamentale Verschiedenheit der Geschlechter wird in diesem Roman (28 u. 116) die weibliche Subordination festgeschrieben: “das alte sprichwort sagt, daß frauen zum leiden geboren sind, männer sind zum arbeiten geboren. (...) so merkt paula also wie klein sie gegen das naturgesetz ist. ein staubkorn.” Auch die Mutter erichs soll sich (129) “nicht diesem natürlichen kreislauf verschließen” und der Heirat des Sohnes mit der schwangeren paula zustimmen. Den angeblich natürlichen Gang der Dinge erkennt auch Jelka an, wenn sie meint (13: 28): “Es geschah mir, wie es geschehen mußte, er ist ein Mann, ich bin eine Frau.” Genauso weiß die Ballerina in der *Ballade* mit der Stimme des Dirigenten sprechend (40): “Ich bin eine Frau, Du bist ein Mann. Gibt es ein günstigeres Zusammentreffen der Umstände?” Was Elfriede Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 56) den “*natürlichkeitsschleim* der alles überzieht und verklebt” nennt, wird hier literarisch umgesetzt. Der Mythos fördert die Anpassung an die soziale Situation, indem er das gegebene Wertesystem als natürliches bestätigt. Auch in den Interviews in *wenn die sonne sinkt* wird deutlich, wie weit der Mythos der ‘natürlich’ unterschiedlichen Rechte von Frauen und Männern ins Bewußtsein beider Geschlechter eingeschrieben ist. Die Antworten auf die Fragen, wer in der Familie was bestimmt, kommen spontan, denn sie sind ‘selbstverständlich’: Der Mann darf abends ins Wirtshaus, die Frau nicht. Das ist so und wird immer so sein. Daß für diesen Mythos das Fernsehen ein wichtiger Vermittler ist, der Hierarchien als natürliche präsentiert, zeigt das geschickte Nebeneinander der Fragen (15): “was ist trotzdem nicht dasselbe ob es wer macht oder wer ein oder eine? - mann. frau. - wie finden sie das programm? - gut.” In diesem Sinne antwortet auch das fiktive Publikum in *wenn die sonne sinkt* auf die Frage (32), “wo kämen wir denn da hin wenn alle reden wollten und keiner zuhören?” klar und deutlich mit “nirgends.” Nach Barthes wird über die Mythen der Eindruck einer geordneten Welt ohne Widersprüche vermittelt. In *wenn die sonne sinkt* geht die Autorin diesen Zweck des Mythos an, indem sie genau den Eindruck einer klar durchschaubaren, völlig offengelegten Welt ohne Zweifel - in der auch markus sofort weiß, was gaby fühlt - maßlos übertreibt, ironisiert und damit zerstört.

Auch Weygang in *Was geschah nachdem, Nora ihren Mann verlassen hatte* - der seine Geliebte wie seine Arbeiterinnen nur unter dem Materialaspekt als ‘human resources’ wahrnehmen kann - begründet seinen Sexismus über die Berufung auf Gesetze der Natur: Das (15) “Weib” habe “den Naturtrieb, den Mann zu befriedigen”. Auch der Minister weiß (17): “Einer ist immer der Schwächste, das lehrt uns die Natur mit ihren zahlreichen Gesetzen.” Ebenso erklärt Nora jede ihrer wechselnden Einstellungen zur Rolle der Frau über die Natur. Im Drama bezeichnet sie die häuslichen Strukturen, die sie verlassen hat, als ihre (18) “natürliche Umgebung”, nachdem sie genug von der Fabrikarbeit hat. Wie hier ihre Phraseologie Frauensolidarität zum Mythos macht, hebt Janz (1995. 35f) sehr treffend hervor: Das Unpolitische des Mythos sei der Grund dafür, daß Nora faschistische mit linker Ideologie vertauschen



kann und die Arbeiterinnen Sozialdemokratie mit einer faschistoiden Mutterschaftsideologie verbinden. Noras Version des Feminismus enthistorisiert und mythifiziert die Geschlechterhierarchie in der psychologisierenden Retourkutsche, "statt die sozialen und ökonomischen Gründe zu benennen. Für Nora wird der Feminismus (...) zum Trivialmythos, d.h. zu einer Aussage über die >Natur< von Mann und Frau, die unhistorisch und unpolitisch bleibt."

### 2.3.3.2.2 Gemeinschaftsbildung

Laut Barth/Sorel gehören Mythos und Masse notwendig zusammen (vgl. Kapitel 2.3.1), denn der Mythos gehört vielen. Nach Köpf (1976: 67) reagiert das falsche Bewußtsein der Ideologieproduzenten auf "die objektiven Verhältnisse und postuliert mit der Produktion von Ideologie eine 'falsche' Rettung des Individuums (...). Gesucht wird für den Ideologiekonsumenten eine Identifikationsbasis." Diese bietet der Mythos. Jelinek zeigt in ihren Hörspielen vier 'falsche' Arten der Gemeinschaftsbildung, nämlich die Konstruktion nationaler Einheiten, die Entstehung der Gemeinschaft der FernsehzuschauerInnen, die Klasseninteressen entgegen laufende Orientierung am Großbürgertum und die Art der Gemeinschaft, die ein linker Mythos hervorbringen kann.

In ihrem Artikel *Freuen Sie sich darauf*, einer Stellungnahme Elfriede Jelineks zur Nationalratswahl von 1986, spielt sie sarkastisch auf die gemeinschaftsbildende Funktion des Mythos Natur an:

Sie werden sich gewiß der romantischen Wälder annehmen, die Grünen, aber auch der ungesunden Luft in Wiener und Linzer Arbeiterbezirken, denn die Besitzer der Wälder wie die Bewohner der Gemeindewohnungen in Simmering haben ja alle dasselbe Ziel im Auge; die Natur zu schützen.

Der Mythos Natur mit der in ihr lebenden natürlichen Gemeinschaft führt schnell weiter zum Mythos von Blut und Boden. Aus ihm folgt die Abschottung nach außen, die Annahme einer natürlichen Volksgemeinschaft und folgerichtig die Ausgrenzung der dieser Natur nicht zugehörigen Menschen. Dieser Mythos hatte im Nationalsozialismus zusätzlich die Funktion, über die Gemeinschaftsbildung auf der Basis des Mutterbodens von Tendenzen zur Modernisierung abzulenken. "Wir haben nicht die Einheit außer uns, wir haben sie gefunden, sie ist in uns selbst und bei uns selbst", meint so der junge Tote als Teil des eine Einheit beschwörenden Wir im Hörspiel *Wolken.Heim*. (3). Jakob Saenft (1990: 9) stellt die Aktualität dieses Textes in seiner Rezension in den Vordergrund, denn "Deutschland, weniger eine Realität als Mythos, will wirklich werden. Mythen werden erzählt, nicht gelebt. Die Katastrophe tritt ein, wenn die deutschen ihren Mythos leben wollen. Die Nibelungen wieder unterwegs." Diese gefährliche Funktion des Mythos hebt Elfriede Jelinek auch in Beiträgen zu aktuellen politischen Themen

hervor, wie z.B. in ihrer im November 1999 gehaltenen Rede *Was zu fürchten vorgegeben wird*<sup>107</sup> gegen Rassismus und Fremdenfeindlichkeit in Österreich.

Durch “drei Bindungen”, die dem “deutschen Wesen gleich ursprünglich” seien, den “Arbeitsdienst, Wehrdienst und Wissensdienst” seien die Mitglieder der deutschen Volksgemeinschaft natürlich aneinander gebunden. So zitiert Elfriede Jelinek im Drama *Wolken.Heim.* (1990. 151) Heidegger. In den in das Hörspiel eingebauten Reden Fichtes versucht dieser den Deutschen eine über die Sprache begründete Identität zuzuschreiben. “Unser Wort genügt”, (4) weiß der junge Sterbende, der sich in einem Haus wähnt, gefüllt mit seiner Sprache. Die daraus abgeleiteten Eigentums- und Expansionsansprüche werden in *Wolken.Heim.* über eine gestohlene Sprache artikuliert und damit dementiert. Die Figuren reden krampfhaft ihre Identität herbei und sich selbst von allen Zweifeln frei. Sie weisen sich Wertigkeiten zu, um das andere/die anderen ab- und ausweisen zu können und sind am Ende unter sich. “Wir sind wir und scheuchen von allen Orten die anderen fort”, meint schon zu Beginn des Hörspiels (4) der junge Lebende. Und der alte Sterbende behauptet, dies weiterführend (6): “Die Hand strecken wir nach dem Nachbarn aus, um (...) uns an seine Stelle zu setzen und auszuruhen. Wir brauchen Raum!” Denn die (7) “ändern haben auf eigenem Boden nicht das Sagen. Wir spülen sie fort (...). Jagt sie, bis seliger Tage Erinnerung sie gewesen sind.” Die Aggression gegen die ‘Anderen’ rechtfertigt dieses Wir als Akt der Selbstverteidigung, denn (13) “sie wolln nach unsern Häuptern greifen, (...) nun, so greifen wir schnell nach ihren!” Der Weg des Wir in *Wolken.Heim.* ist so ein direkter über Heimatgefühl und Nationalismus zum Pogrom. In einem Interview in *wenn die sonne sinkt* wird die Frage nach der Behandlung derer, die nichts leisten wollen, mit einem “fort!” (17) beantwortet. Wer sich nicht an die Regeln hält, gehört nicht dazu. Wozu genau, wird nicht hinterfragt.

Besonders stark tritt die gemeinschaftsbildende Kraft der Mythen in *Kasperl und die dünnen Bauern* hervor. Vor allem Kasperl und Pezi sind für sie empfänglich. Im Chor rufen beide (15): “Die Fahne hoch! Wir sind voller Treue zum Königshause, und das ohne Pause, und das ohne Jause!” Gleichzeitig ist im Mikrokosmos dieses Hörspiels glasklar, wer von dieser Solidarität profitiert, nämlich die BewohnerInnen des Schlosses. Die Schlagwörter, mit denen der General den ungerechten Zusammenhalt vermittelt, gehören zu den wenigen verständlichen Worten in seiner Ansprache ans Volk (15f): “Reich, Führer, Vaterland, Ehre, Ruhm, Tapferkeit, Loyalität, Stärke, Mut, Mannestreue, Blutstropfen, Leben,

<sup>107</sup> “Andere sollen sich fürchten. Wer? Vor wem? Nicht die einen vor sich selber, sondern immer wieder andere, vor anderen, weil sie angeblich ‘anders’ sind. Diese Freiheitlichen wissen aber nicht, daß sie selber anders sind in dem trivialen Sinn, daß eben jeder anders ist als der andere, aber ihre Anführer wissen es natürlich schon. Aber das können sie nicht zugeben, sie müssen ihrem Wahlvolk ja immer ein einiges Ganzes suggerieren, ein Volksganzes, das sie bilden sollen, das aber von einer Art Keim des Bösen befallen ist und daher eine ‘Überfremdung’ zu fürchten hat. (...) Und wenn sie anders sind, dann wissen wir gleich wieder, wen wir zu bekämpfen haben. Und wären wir anders als sie, dann müßten wir uns selbst bekämpfen, das kann wirklich kein Mensch von uns verlangen. Überall nur wir. Ein schönes Gefühl. Nie allein, wir alle gemeinsam, gerade indem wir umzingelt sind von den anderen”, schreibt die Autorin in diesem aktuellen Text. Entsprechend dazu begreift sie in *Moment! Aufnahme!* (1999. 1) die FPÖ auch als “Gesinnungsgemeinschaft” für Inländer, als “Gemeinschaft der Anständigen (fast so anständig wie die Waffen-SS, da müssen wir halt noch ein bißchen üben, bis wir können, was die damals gekonnt haben!)”.

Heldentod". Kasperl und Pezi reagieren auch prompt zutiefst gerührt auf diese Rede und sagen weinend: "Für Volk und Führer und General Schürer und die Prinzessin soll nichts vermissen, dafür wolln wir unser Blut vergießen!"

In Österreich hat die Kunst mehr als in anderen europäischen Ländern die Funktion der nationalen Gemeinschaftsbildung. Die Aufwertung kultureller Einrichtungen als Ersatz für verlorene politische Größe begann laut Herzmann (1997. 114) bereits nach dem ersten Weltkrieg. Eine wichtige Ikone dieses auf Kultur basierenden Gemeinschaftsgefühls ist das Wiener Burgtheater. Es ist weniger kulturelle Institution denn Mythos. Auf dieser Basis erst sind die Attacken, denen Jelinek nach der Uraufführung von *Burgtheater* ausgesetzt war, verständlich. Denn Kultur erscheint in Jelineks Text als Baustein zu einem gefährlichen Nationalmythos, sie ist "ein Aushängeschild, ein Ornament, eine Fassade, hinter der sich das absolut durchschnittliche, verlogene, ja barbarische Volk versteckt." (Szszeponiak. 1998. 189) Jelineks *Burgteatta* beinhaltet so auch einen Angriff auf den letzten verbliebenen Nationalmythos Österreichs, nachdem sowohl das Habsburger als auch das Dritte Reich nicht mehr zu gebrauchen waren, nämlich auf die Kunst als Basis des Gemeinschaftsgefühls. Publikum dieses Theaters sollen nach 1945 die 'neuen' ÖsterreicherInnen sein, die - wie Istvan in *Burgteatta* (56) fordert - "ein enig Vulk von Gegnern" der Nazis bilden. Österreich wird so neu definiert als Land der Widerstandskämpfer und Opfer bzw. als kulturelle Hochburg. Es entsteht ein bis heute aktuelles, unschuldiges, enthistorisiertes Bild der 'Volksgemeinschaft', das im Hörspiel als Lüge kenntlich wird.

Doch der Mythos schafft nicht nur nationale Einheiten, sondern auch die Einheit der KonsumentInnen der elektronischen Medien und der BefehlsempfängerInnen des Massenkonsums. Denn die Kriegsgeneration in Deutschland und Österreich wurde nahtlos zur Fernsehgeneration: Das neue Medium mit seiner künstlichen, allumfassenden zweiten Wirklichkeit konnte das durch Geschichtsverdrängung entstandene Vakuum auffüllen. Besonders in ihrem Frühwerk gibt Jelinek auch dem Fernsehprogramm die Schuld an der nicht stattfindenden Solidarisierung zwischen Intellektuellen und ArbeiterInnen. Spanlang (1991. 205) formuliert dies so: "Die Revolution muß vertagt werden, solange der staatsmonopolistische Rundfunk fest in reaktionärer Hand ist." In *wenn die sonne sinkt* spielt die mythische Gemeinschaftsbildung eine untergeordnete Rolle. Doch was alle in diesem Hörspiel eint, ist (32) "unsre studio band!" In der *Ballade* wird ebenfalls über das Paar Tarzan/Jane die Gemeinschaft der KonsumentInnen der schönen, sauberen Welt der Werbung aufs Korn genommen. Alle lieben und kaufen die neuesten Spül- und Waschmittel, die Familien wieder zusammenführen und glücklich machen. Außerdem hält das Interesse an den Stars und die Tatsache, daß des Leben weitgehend von den Sendezeiten der täglichen Vorabendsendungen bestimmt wird, die Masse zusammen und macht ökonomische Unterschiede scheinbar unwichtig. Als Beispiel dafür dient in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 69ff) die Läuferin. Sie ist das

Fettauge auf dem ungewürzten Lebensbrei der Zuseher. (...) In welche Höhle zieht sich diese Läuferin nach dem Spitzensport zurück, so daß man sie überhaupt nicht mehr sehen kann? Das

wollen wir jetzt einmal erfahren. Man kann nicht genug bekommen, wenn man immer zu wenig für sein Geld erhält (...). Ein Stern ist zu hoch gegriffen, doch sie zieht sich am Abend gewiß aus. Wir! Wie wir! Genau wie wir!

Auch der Sprecher von *Portrait einer verfilmten Landschaft* macht Josefa sofort zum Allgemeingut der Gemeinschaft der FernsehzuschauerInnen. Entsprechend wirft der Redakteur der Autorin vor, sie stehe mit ihrem Material (1) “außerhalb der Gemeinschaft der Fernsehzuschauer”. Dagegen tut der Sprecher so, als ob zwischen ihm und Josefa eine alte Vertrautheit herrsche und suggeriert damit, daß beide auf der gleichen Seite stünden. Die Marginalisierung und Mittellosigkeit ‘unserer Sefa’ wird unsichtbar und die Artikulierung der ihr widerfahrenen Ungerechtigkeiten wirkt anstößig. Dennoch glaubt Josefa fest an Mythen, deren Opfer sie ist, sowie an die dadurch entstehende Gemeinschaft und lobt (9) “unseren Wohlstand.” Doch im “Wir” der Bauern, findet Josefa keinen Platz. Denn diese verstehen diese unter Zusammenhalt vor allem Ausgrenzung (26):

Bauer 2: Solidarität, Zusammenhalten, der gemeinsame Glaube,  
 Bauer 3: das alles zählt bei uns ganz groß.  
 Bauer 4: Ausländer kriegen bei uns keinen Grund, ebenso kein  
 Bauer 2: anderer Ortsfremder oder Andersgläubiger! (...)  
 Bauer 1: Konkurrenzdenken und Neid, die haben zum Glück noch kein Plätzchen hier.

Ob Josefes Solidarität mit den Besitzenden, die sie ein Leben lang ausgenutzt haben, echt ist, kann allerdings nicht mit Sicherheit gesagt werden. Denn an den Reden der Bauern ist abzulesen, was mit denen geschieht, die es wagen, Kritik zu üben (31): “Wenn hier einer sein Nest beschmutzen würde, dann hätten wir keinen Platz mehr für ihn.” Josefa hofft, daß ihre Hütte nicht abgerissen wird, denn sie (32) “täte die Fremden sicher nicht stören. (...), unsere Gäste.” Doch für die Bauern, für die sie noch immer putzt und spült, ist sie eine Nestbeschmutzerin, weil ihre Bruchbude die Landschaft verschandelt.

In *Untergang eines Tauchers* (22 u. 26) heißt es: “wie schlimm wäre es wohl wenn eure kleine Gemeinschaft plötzlich auseinanderbräche? Ihr seid doch ein Teil des grossen ganzen! (...) unsre kleine Welt funktioniert im Prinzip so wie die große.” Die trivialen Gattungen vereinen zur Fernsehgesellschaft über gemeinsame, mediale Vorbilder. Deswegen redet Sprecher 2 (8) “im Betrieb oft über die Probleme des Daktari”. Diese sind wichtiger als seine mit dem Chef. Das Fernsehen verhindert die Solidarisierung der Unterprivilegierten und schafft dafür eine Gemeinschaft von Flipper-Fans, denen dazu geraten wird, sich ein- und unterzuordnen. Nicht nur der Individualismus, sondern auch die gemeinschaftsbildende Kraft des Mythos in Verbindung mit Konkurrenzdenken blockiert also eine Solidarisierung in die richtige Richtung.

Auch *Jelka* wird immer wieder eingebleut, daß sie zur Familie gehört, um sie unbemerkt schlecht behandeln zu können. In der im *Wespennest* (1975. 65) publizierten ersten Folge spricht der Arzt dies aus, wenn er an Jelka gewandt meint: “dank deiner Entlastungsfunktion gehörst du jetzt ganz zur Familie.” In diesem Sinne versucht er, Jelka mit einem ‘wir’ in die Oberschicht einzubinden, um sie zum Beischlaf zu überreden (3: 12): “Nur kleine Spießer, extreme Kleinbürger fragen, ob sie dürfen oder

nicht. Leute wie wir, Jelka, dürfen alles”.<sup>108</sup> Das ‘wir’ wird durch ein ‘ich’ ersetzt, wenn Jelka nicht mehr gebraucht wird. Die Mythen des Aufstiegs und der Gleichheit aller Menschen lassen Jelka die Identität wechseln. Dies wird am Ende der zweiten Folge deutlich (2: 21). Jelkas Landsleute wurden verprügelt, weil man sie trotz aller Unschuldsbeteuerungen des Diebstahls bezichtigte. Jelka behauptet, ihr würde man glauben. Doch Draga kontert, daß man auch sie aufgrund ihrer Nationalität verdächtigt hätte: “Du bist doch auch eine von uns.” Aber Jelka fühlt sich nicht mehr der Gruppe der GastarbeiterInnen zugehörig, sondern der Oberschicht. Falsche Gemeinschaftsbildung verhindert auch hier die angebrachte Solidarität. Dem entspricht Jelkas Reaktion bei ihrer ersten Begegnung mit Edi. Als dieser von ihrer Nationalität erfährt, meint er gleich, sie zu kennen, weil viele “Jugos” in seiner Fabrik arbeiten. Jelka versucht sofort die Grenzen klar zu machen, wenn sie meint (4: 12): “Ja, ich bin Jugoslawin. Ich studiere aber Germanistik.” Dennoch wechselt Jelka am Ende der Serie nochmals die Fronten. Als sie in der Fabrik auf Sorica trifft, erinnert sie sich der alten Verbundenheit (7: 2): “damals war ich eben diejenige, die ihre Sprache gesprochen hat, war eine Landsmännin, deshalb war ich automatisch eine von ihnen, war auf ihrer Seite.” Doch Sorica spricht sie mit (7: 3 u. 5) “gnädige Frau” an. Jelka ist nun “eine von denen”, die nur spionieren will. Jelka versteht die Welt nicht mehr. Sie begreift nicht, daß sie nicht gleichzeitig die Freundin des Juniorchefs und auf der Seite Soricas sein kann. Der Spagat Jelkas scheitert, denn für ihren Verlobten Edi wird sie durch ihren Einsatz für andere entwertet. Diesen deutet er selbstgerecht als moralische Verfehlung.

Von Moral und Ethik sprechen auch die Herrscher in *Die Bienenkönige* gerne und oft. Sie verlangen von allen, zum Wohl der Allgemeinheit beizutragen, denn die (31) “Allgemeinheit ist, was zählt”. Allerdings gehören der Allgemeinheit nur ganz wenige an. Was als Gemeinwohl propagiert wird, ist das Wohl einiger weniger. Zum Wohle der Allgemeinheit (21) “tut jeder seine Pflicht, wohin er gestellt ist”, nämlich die Mutas in ihren Waben, die Hetis allzeit bereit zum Geschlechtsverkehr und die Söhne als lebende Organbanken oder Sklaven. Denn die Männer wissen (33): “Die Allgemeinheit sind wir, die Könige.” Der Sprecher formuliert ähnliches nach der Auslese der ersten Söhne (38): “Die Ärzte konnten jetzt am lebenden Material lernen, sie machten Fortschritte über Fortschritte. Das kam letzten Endes wieder der Allgemeinheit in Gestalt von Frauen und Kindern zugute.”

Entsprechend wird den Arbeiterinnen in *Nora* die Fabrik als Großfamilie verkauft, in der alle zusammenhalten müssen. Der Mythos der Gemeinschaft von Arbeiterinnen und Fabrikbesitzern in Verbindung mit dem Mythos der heilen Familie verhindert jegliche Solidarität der Unterdrückten. Die Männer dürfen die Frauen weiter prügeln und die FabrikbesitzerInnen die ArbeiterInnen weiter ausbeuten. Auch als Nora die Arbeiterinnen über den bevorstehenden Verkauf der Fabrik informiert, halten sie an diesem falschen Glauben fest (39): “Seit der französischen Revolution schimmern Gleichheit und Gerechtigkeit

---

<sup>108</sup> Jelka identifiziert sich in der in *Wespennest* (1975. 69) publizierten Fassung schneller als im Hörspielskript mit den Hennings, als sie ihren Freunden mit BesitzerInnenstolz deren Haus zeigt: “wir haben noch viele

durch die Zweige des Unternehmerbaumes. Es darf bloß keine Front entstehen zwischen jenen, die den Wohlstand schaffen und jenen, die ihn bloß verbrauchen wollen.”<sup>109</sup> Jelinek parodiert und kritisiert so in diesem Text auch die negativen Seiten des sozialpartnerschaftlichen Modells sowie das, was nun unter dem Schlagwort ‘corporate identity’ von neoliberaler Wirtschaft und Politik gefordert und umgesetzt wird. Die ‘corporate identity’ wird als identitätspolitischer Trick zur effektiveren Nutzung von Arbeitskraft und zur Unterbindung von Widerstand und Subversion deutlich.

In *Die Ausgesperrten* wird nun auch ein linker Mythos, der das Ziel der Gemeinschaftsbildung hat, behandelt. Die Nähe zu den Theorien Sorels liegt auf der Hand. Die Mutter von Hans Sepp hält am Mythos der sich solidarisierenden Masse der ArbeiterInnen fest, ohne nach dessen realer Basis zu fragen. Jelinek destruiert am Beispiel dieser Figur den Mythos von der ArbeiterInnenschaft als revolutionärem Subjekt und am Beispiel der Zwillinge den existentialistischen Mythos vom freien Selbstentwurf. Aus dem Munde von Frau Sepp hat auch Auschwitz die Tendenz zum Trivialmythos zu werden. Sie macht “den Holocaust zum Alltagsmythos und richtet sich mit ihm häuslich ein.” (Janz 1995. 43). Ein weiteres Beispiel für einen linken Mythos führt Jelinek über die Darstellung der Arbeiterinnen in *Nora* vor: Trivialmythisch, im Sinne Barthes’ an der Oberfläche bleibend und entpolitisiert, sind deren Vorstellungen von Arbeiterbildung und Kinderkrippen, die sie entweder unter Berufung auf die Sozialdemokratie oder auf faschistoide Mutterschaftsideologie verteidigen. Der Weiblichkeitsmythos in Form des Mutterkults verbindet auch in *Die Bienenkönige* alle Frauen zu (45) “Mitmütter[n]”. Er schweißt sie zusammen und bewirkt, daß sie sich nicht als Leidensgenossinnen, sondern als Empfängerinnen der gleichen Freude empfinden. Der feministische Mythos von den Frauen als an sich subversivem Potential, wenn sie sich nur zusammentun, wird so ebenfalls in Frage gestellt.

### 2.3.3.2.3 Propagierung von Genügsamkeit und Opfergeist

Eine Funktion der Mythen ist es, Genügsamkeit und Enthaltensamkeit als Tugenden zu propagieren. UntertanInnengeist geht immer mit einer Akzeptanz der Unterdrückung einher. Die eigenen Bedürfnisse werden ‘der Sache’ untergeordnet, ohne zu fragen, ob dieser Überbau es wert ist, zu hungern oder zu sterben. Der Mythos als Werte- und Normensystem gibt vor, wie man zu sein hat, nämlich fleißig, ehrlich, sparsam, gewissenhaft, häuslich, kinderlieb, tierlieb, naturlieb usw. Das Fernsehen und die trivialen Genres richten das Bewußtsein auf diese Tugenden hin aus. Die Mythen sollen “libidiöse energien schwächen bändigen und in genau vorbestimmte richtungen lenken”, schreibt Jelinek in *Die*

---

andere Gegenstände, einer immer wertvoller als der andere, wir sind reich und angesehen bei allen Leuten.” Daß es dieses ‘wir’ nicht gibt, zeigt bald darauf der Rauswurf des Besuchs durch die Hausherrin.

<sup>109</sup> Vgl. dazu den für das Hörspiel gestrichenen Dialog im gleichnamigen Drama (50): “Vorarbeiter: Die Sozialpartnerschaft hat uns gelehrt, mit jedem Menschen zu reden. Eva: Jawohl. Zuerst reißt sie die Schranke zwischen einem Menschen und dem anderen ein, dann läßt sie dich voll in den anderen hineinrennen.”

*endlose Unschuldigkeit* (1970. 55). Was Jelinek zum Thema des *Kasperl-Hörspiels* macht, bezeichnet sie in diesem Essay (1970. 74) als die “ewige lürik von leben und freudebringender arbeit”.

Das Arbeitsethos verschleiert, wie Menschen verbraucht werden. In den trivialen Gattungen werden diejenigen, die auf ihren Rechten als ArbeitnehmerInnen bestehen, im allgemeinen negativ dargestellt. Wer jedoch (wie z.B. der Arzt oder die Krankenschwester) gerne Überstunden macht, hat Chancen zum beruflichen Aufstieg bzw. wird die Frau des Chefs. Durch diese Sphäre des Moralischen werden Unterdrückungsverhältnisse nicht nur verschleiert, sondern sogar schmackhaft gemacht.

Jelinek thematisiert dies besonders im *Kasperl-Hörspiel* und beschreibt damit die Tendenz, aus der Not eine Tugend und aus der Unterdrückung Lust an freiwilliger Unterwerfung zu machen. Eine Funktion der beschriebenen Mythen und ihrer Vermittler wird in diesem Text besonders deutlich: Werbung, Serien in den Massenmedien und Zeitschriften haben den “karakter von kontrollinstanzen. von harter lenkung durch einsicht”. (E.J: *Die endlose Unschuldigkeit*. 1970. 53) Sie vermitteln Mythen, welche die ‘Tugenden’ der Genügsamkeit, Demut und Unterwerfung propagieren. In diesem Sinne sind auch die an Kinder gerichteten Ratschläge Kasperls zu verstehen (6):

Und ihr liebe Kinder daheim vor den Apparaten, ihr sollt euer Taschengeld nicht so verschwenden. Sparen, sparen ist die Devise (...).<sup>110</sup> Wenn nur unser Fräulein Prinzessin genug hat, dann sind wir schon zufrieden. Frohe Kinder sind brave Kinder und der gute König mag nur frohe Kinder, solche die dauernd sagen: Wir wollen mehr zu essen, die mag der gute Herr König gar nicht gerne.

Deswegen ist es der Wunsch von Kasperl, daß der Krautkopf ohne Butter und Salz mit Freude verzehrt wird, um dem König Tränen über unzufriedene Untertanen zu ersparen. Auch Pezi ruft die Kinder dazu auf, Opfer zu bringen. Er selbst geht mit gutem Beispiel voran, verzichtet auf seinen Kohl und geht hungrig ins Bett. Daß der König sich an ihrem Hunger freut, macht Kasperl und Pezi glücklich. Das Paradox ist hier offensichtlich, wenn sie reimen (8): “Wenn der Magen knurrt und kracht, unser Herr König vor Freude lacht. Unser Magen nur macht den Lärm, natürlich nicht der von dem hohen Herrn. Ohne Essen ins Bett geschwind, dann bist du ein braves Kind.” In diesem Themenkreis stehen auch die Sätze, die Pezi als Hausaufgabe aufzuschreiben und auswendig zu lernen hat (7): “Wir wollen nicht zuviel trinken und nicht zuviel naschen und nicht zu laut spielen (...). Wer einen Tag auf sein Mittagessen verzichtet, der macht unsrem König eine ganz besondere Freude.” Als Kasperl dann aber selbst im Schloß zu naschen versucht, schlägt die Prinzessin ihn. Auch hier reagiert er nicht auf die Tatsache, daß sich der Hof vor seinen Augen zu Tode frißt, während er hungrig daneben steht. Vielmehr schämt er sich und verspricht, weiterhin der Prinzessin Opfer zu bringen.<sup>111</sup> Der Widerspruch, der diesem Zweck des Mythos innewohnt, kommt in diesem Hörspiel gut heraus: Einerseits schwärmt der

<sup>110</sup> Der erste Teil des Zitats wurde leider in der Realisierung des Hörspiels nicht übernommen.

<sup>111</sup> In der Kindergeschichte *Der brave Franz ist brav* (1977. 121) zeigt die Autorin eine Alternative. Dort sitzen am Ende alle Tiere, die gar nicht brav waren, um den Tisch herum und freuen sich auf das gute Essen, das ihnen schmeckt, obwohl sie es nicht verdient haben. Der brave Franz versteht die Welt nicht mehr.

Kasperl von den schönen Torten, die die Prinzessin jeden Tag ißt, andererseits hält er einen Satz später die Kinder dazu an, vor dem Essen nicht zu naschen. Dieser Zusammenhang ist prinzipiell bei den KonsumentInnen trivialer Gattungen zu beobachten: Einerseits schwärmt man von dem wilden Leben und den Völlereien, die die Boulevardpresse dokumentiert, andererseits propagiert man in der eigenen Familie Zurückhaltung und Genügsamkeit.

Die Arbeiterinnen in *Nora* (37f) wollen die Ermordung ihrer Berliner GenossInnen durch mehr Fleiß wettmachen. “schön fleißig sein und immer folgen”, damit man es später einmal gut hat, ist auch der Ratschlag fürs Leben, den die Serienfiguren in *Untergang eines Tauchers* (42) für Kinder und Erwachsene parat haben. Unterwürfig und genügsam ist auch der Taucher. Sein Beruf macht ihm (3) “viel Freude. Er macht ihm aber auch viel Arbeit.” Daß es wenig bringt, dieser Tugend der Genügsamkeit zu huldigen, wissen allerdings die beliebten Figuren: “Umsonst brav gewesen”, (3) verspotten sie den Taucher, bevor sie mit ihren Quälereien fortfahren. Daß er Einlaß ins Reich der lachenden Kinder-  
 augen verlangt, ja schon die Tatsache, daß er überhaupt etwas will, wird als massive Grenzüberschreitung empfunden und hart bestraft. Wenn er enttäuscht ist, weil er kein Geschenk bekommt, wissen die Sprecher, daß er (15) “als Blinder es wenigstens gerne abgetastet hätte”. Aber er wollte sogar noch weniger, er hätte nur gerne “dran gerochen”. Doch auch das war schon zu viel, und “dafür gibt es Strafe”.

Die Parolen des Sprechers in *Portrait einer verfilmten Landschaft* preisen - ähnlich jener, die Kasperl an die dünnen Bauern ausgibt - ebenfalls die extreme Armut Josefas als höchste Tugend. Die alte Frau sei (7) “immer fröhlich, immer vergnügt” und somit ein gutes Beispiel für andere. Alles, was nicht in dieses Bild paßt, überhört er dafür und lobt (8) “die Bescheidenheit dieser einfachen Gebirgler”. Der Sprecher (10) begründet die Genügsamkeit Josefas als Resultat einer urwüchsigen Frömmigkeit und schlichten Gläubigkeit. Er sieht nicht, daß Josefa nach einem Unfall sofort wieder arbeiten mußte, sondern lobt ihren Glauben, dank dem sie alles überstanden hat. Als Josefa erzählt, daß sie täglich um vier Uhr aufstehen mußte, um ihre Kinder durchzubringen, da diese ihr vom Bauern in Rechnung gestellt wurden, ist dies für den Sprecher kein Grund, den Arbeitgeber zu tadeln. Vielmehr lobt er Josefa, die das alles erduldet hat (11). Doch ihre Tugenden haben ihr nichts eingebracht. Nun werden ihr diese wenigstens auf moralischer Ebene angerechnet, was aber leider nicht satt macht.

Für das Ziel des Mythos, Genügsamkeit und Opfergeist als Tugenden zu fördern, sind Frauen anfälliger als Männer, da sie von klein auf zur Selbstaufopferung und Passivität erzogen werden. In diesem Sinne meint auch Emily in *Erziehung eines Vampirs* zitierend (28): “Froh zu sein, bedarf es wenig. Mit solcher Art von falschem Gesang gehen wir in ein großes Haus offiziell hinein.” Opferbereitschaft und Genügsamkeit tritt in den trivialen Gattungen bei der Frau in Form eines fürsorglichen, entsagenden Verhaltens gegenüber dem Mann auf. Der Begriff der Vernunft wird nicht aufklärerisch gebraucht, sondern steht für Verzicht. Für selbstlose Liebe wird die Frau mit Gegenliebe belohnt. Bei der Leserin



der Trivilliteratur wird der Wunsch nach Verzicht erzeugt, siegt doch auch die Heldin durch entsagende Verhaltensweisen,

auf die sich auch die Leserin durch Konventionen oder Umweltzwänge verpflichtet und fixiert weiß und die sie nicht mehr ändern zu können meint, mit denen sie aber versöhnter und an sie besser angepaßt ist, wenn sie an der Feindfigur die Verächtlichkeit und die negativen Folgen ihrer Nichtbeachtung, wenn sie an der Heldin die Löblichkeit und die glückhaften Auswirkungen ihrer Beachtung erlebt. (Waldemann. 1977. 24f)<sup>112</sup>

Der Mythos macht aus der Not der Frau eine Tugend und verklärt sie. Der Zwang zur Passivität und zur Unterordnung wird durch Idealisierung erträglich. Das heißt, der Zweck der über die trivialen Gattungen vermittelten Mythen ist es nicht, ein Abbild der Wirklichkeit zu bieten, sondern eines der Wert- und Wunschvorstellungen über dieser Realität. So werden Tugenden am Ende belohnt und wertrationales Handeln erscheint als die effektivste Form zweckrationalen Handelns. Die Propaganda der Selbstaufopferung zeigt sich besonders deutlich im Bild der liebevollen Mutter, die sich gerne für Mann und Kinder tot arbeitet. So schildert in der *Ballade* das Kind des Paares Tarzan und Jane immer wieder eine Idylle, die gleichzeitig den Hintergrund für die von Tarzan und Jane vorgetragenen Werbungszitate bildet (38): „Die Mutter hat heute große Wäsche (...). Was so kleine Rangen alles schmutzigmachen! Lächelnd schüttelt die gute Mutter den Kopf. Dann macht sie sich wieder an die Arbeit.“

Auch gabys Weg in *wenn die sonne sinkt* führt zum Erfolg, da sie ihr Verhalten optimal den Wünschen ihres Geliebten anpaßt, ohne auf eigenen Bedürfnisse zu achten (22): „einmal bin ich eine zärtliche geliebte dann wieder ein ausgelassenes kleines mädchen. das ist mein geheimnis. so müssten mehr mädchen sein!“ Nicht zuletzt dadurch gewinnt sie zunächst das Herz und dann das Vermögen von markus. Sie weiß zwar den Luxus zu schätzen, den markus ihr bietet, betont aber trotzdem, daß man die silbernen Kerzenleuchter, das Damasttisch Tuch und die roten Rosen nicht essen kann. Sie bleibt wie die letztendlich erfolgreiche Frau im Heftchenroman bescheiden und läßt nie den Verdacht aufkommen, irgend etwas zu wollen.

Die Interviews in diesem Hörspiel zeigen, wie die Massenkommunikation vermittelt, daß man sich auch an der härtesten Arbeit erfreuen soll. Die BewohnerInnen eines Lehrlingswohnheims werden von der Interviewerin geradezu gezwungen, die Zufriedenheit mit ihrem Beruf zu betonen (12): „was sind sie von beruf? - fleischer. - lieben sie ihren beruf? - ja. - was ist es für eine arbeit eine? - blutige. - wie ist die arbeit noch ein bisschen sogar? - verrufen. - was sind sie trotzdem gerne? - fleischer.“ In einem dieser Interviews wird der Zusammenhang zwischen diesem Zweck der Mythen (Erziehung zu Fleiß und Genügsamkeit) und der Vermittlungsinstanz Fernsehen überdeutlich. Das Über-Ich Bewußtseinsindustrie in der Rolle der Interviewerin fragt seine Schüler ab, ob sie brav gelernt haben (16f u. 26f):

<sup>112</sup> Daß paula in *Die Liebhaberinnen* (1989. 147f) scheitert, wird damit erklärt, daß sie zu viel vom Leben verlangt hat. Sie „soll nicht über ihren eigenwilligen kopf hinauswollen, tadelt der fortsetzungsroman. wenn paula im sinne des fortsetzungsromans vernünftig geblieben wäre, wäre sie nicht auf die bahn gekommen, die ihr untergang sein sollte.“

was macht das leben erst lebenswert die? - arbeit. - was ist die arbeit eigentlich das? - leben. - (...) wer ist ihr ideal alle die fleissig was? - arbeiten. (...) - wozu lebt ihr um zu und zu? - arbeiten. weiterkommen. - (...) was muss jeder haben seine? - aufgabe. - was sind sie manchmal so? - müde dass ich glaube der tag nimmt überhaupt kein ende mehr. manchmal bin ich so müde dass ich kaum noch stehen kann. - wer ist ihre liebblingsschauspielerin uschi? - glas.

Doch im Verlauf des Textes wollen die Befragten nicht mehr so recht gehorchen und fallen immer wieder aus den vorgeschriebenen Rollen. So will ein interviewter Lehrling eindeutig zuviel und das auch noch zu schnell (20). Er hält sich nicht an das Motto der Genügsamkeit und Geduld, das angeblich zum Ziel führt, sondern wünscht sich eine Frau wie Uschi Glas als Freundin, die ihm zu Schallplattenaufnahmen verhilft. Die Interviewerin reagiert konsterniert mit Pausen bis zur nächsten Frage.

Als besonders ehrenvolle Aufgabe für die Opfer verkaufen die Herrscher in *Die Bienenkönige* den Tod der männlichen Nachkommen und deren Verwertung als Organspender. Die Söhne sollen sich darüber freuen, in (31) "so großer Jugend schon mitarbeiten zu dürfen am Aufbau des großen Ganzen." Man hatte beschlossen, die Söhne, die der Medizinabteilung als lebende Organbanken zugeführt wurden, (34) "als Träger einer ehrenvollen Aufgabe zu deklarieren." Was der Sprecher als geschickte (52) "Todespropaganda der Könige" beschreibt, hat sein Äquivalent im Hörspiel *Wolken.Heim*. "Oh nehmt uns, nehmt uns mit in die Reihen auf, damit wir einst nicht sterben gemeinen Tods! Um-sonst-zu-sterben-lie-ben-wir-nicht", singt die Sängerin in diesem Hörspiel (12). In der Dramenvorlage (1990. 145) wird noch hinzugefügt: "doch lieben wir zu fallen am Opferhügel fürs Vaterland." Mit dem Fazit (19) "Von selbst und eilend gehen wir zu Ende!" endet auch der im Ton einer Tischrede vorgetragene und stark auf Heidegger rekurrierende Monolog des alten Lebenden im Hörspiel.

Der Opfergeist wird in *Wolken.Heim*. aber auch über aus dem Kontext gerissene Zitate aus Briefen der RAF in seiner linken Variante vorgeführt. Jelinek zitiert gerade jene Passagen über den Hungerstreik, in denen ein todessüchtiges, das MärtyrerInnenum verherrlichendes Pathos aufblitzt. So mündet im Text des Wir die nationale Phrase (15) "Wasch die Erde, dein deutsches Land, mit deinem Blute rein!" in folgendes RAF-Zitat aus dem Munde des jungen Sterbenden (16): "Fragst du mich im allgemeinen, wie der Kampf enden wird, ich antworte: mit dem Sieg. Fragst du mich aber im besonderen, dann antworte ich: mit dem Tod."

Doch nicht nur der nationale und revolutionäre 'Held', sondern auch der Künstler soll seine Erfüllung in der posthumen Wirkung seiner Taten bzw. seines Todes finden. In *Frauenliebe - Männerleben* erscheint dieser Zweck des Mythos als Folge des Geniebegriffs. Die Fürstin zeichnet das Bild des unverstandenen Genies, das arm lebt und sich zu Lebzeiten mit der Hoffnung auf spätere Würdigung zufriedengibt. Sie kann aufgrund ihres Reichtums diesem Mythos leicht huldigen. Clara, die sofort Geld will, verstößt in den Augen der Fürstin gegen das Bild des sich für die Kunst zu Tode hungernden Künstlers.

In *Jelka* ist es vor allem Annette, die ihrer Angestellten Genügsamkeit einbleut. Sie macht Jelka deutlich, daß ein Mehr an Forderungen nur ihren Aufstieg hemmen würde. Jelka sieht dies ein und kapituliert (1:

12): "Ich fordere ja schon nichts mehr. Lieber gebe ich viel." So bringt Annette Jelka dazu, auch die ekelhaftesten Aufgaben mit einem Lächeln auf den Lippen zu erfüllen. Jelka wirkt (1: 13) "freundlich, hübsch, willig und gelehrig. Selbst Franz wickelt sie schon voller Eifer." Daß sie auf alles, was ihr zustünde, mit Freude verzichten soll, wird weniger direkt ausgesprochen, als ihr suggeriert. Dies zeigt z.B. das Statement des Arztes zu Jelkas freiem Tag (1: 16): "natürlich, der steht Ihnen zu, Jelka. Verbringen Sie ihn nur recht hübsch! Wohin soll's denn gehen? Kino? Kulturelle Veranstaltung? Oder wollen Sie etwa, uns zuliebe, darauf verzichten, Jelka?" Als Jelka über die Bekanntschaft mit Edi, der ebenfalls Jelkas Genügsamkeit und Dankbarkeit zu schätzen weiß, die Welt des Reichtums auch für sich selbst kennenlernt, ist Annette nicht begeistert, da sie fürchtet, daß der neue Umgang Jelkas (4: 15) "einfache, liebenswerte Art" verdirbt. Denn Jelka soll nicht damit anfangen, an die Erfüllung ihrer Wünsche zu denken. Nur die jugoslawische Arbeiterin Sorica durchschaut in diesem Hörspiel diese Funktion des Mythos, hält sich aber an die Regeln. "Alle gesund, alle froh und gute Arbeiter", (7: 6) lautet ihre Antwort auf die besorgten Fragen Jelkas, die als Spionin Edis wahrgenommen wird. Hier sind der Opfergeist und die Genügsamkeit bewußt gespielt und ein Zeichen der Angst.

In *Burgetatta* dagegen spielt das Opferdasein eine ganz andere Rolle: Es ist Rechtfertigung, Lüge und Persilschein hinsichtlich der faschistischen Vergangenheit der ProtagonistInnen. Die Tatsache, daß der österreichische Bundeskanzler Schüssel noch im Jahr 2001 Österreich als erstes Opfer des Faschismus definieren kann, hat sein Spiegelbild im Verhalten der SchauspielerInnen. Nachdem es Schorsch (52f) "mit einem jüdischen Dreh gelungen" ist, wie Käthe im antisemitischen Jargon bleibend meint, sich zum Widerstandskämpfer zu machen, wird auch der Rest der Familie zu Opfern: "Keiner gibt dir die Jahrln wieder zurück, in denen du deiner ureigenen Berufung als Burgschauspieler nicht nachkommen durftest". Doch den Figuren geht es 1941 - im ersten Teil des Hörspiels - nicht schlecht: Es wird hörbar gegessen und getrunken. Man schlemmt angeblich nur (3) "für's Hoamatl (...), das bald hungern und frieren wird." Einzig Resi muß die Familie bedienen und sich für begangene Verfehlungen schlagen lassen. Istvan stilisiert sie und nennt sie (6) "dienstbarer Geist. Enteile und stille deine Wunden" - die ihr von Käthe zugefügt wurden.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß die dargestellte Propagierung von Verzicht nur in scheinbarem Widerspruch zum Aufstiegsmythos steht. Einerseits heißt die Anerkennung von Verzicht durch eine Gruppe von Unterprivilegierten bestehende, ungleiche Verhältnisse gut und wirkt statisch. Andererseits wird den Verzichtenden suggeriert, daß gerade der offensive Verzicht, d.h. die freiwillige und freudige Unterwerfung, ein gutes Mittel für einen potentiellen Aufstieg sein könnte. Sollte sich dieser Aufstieg dennoch nicht einstellen, zeigt der Mythos auf den natürlichen, unverrückbaren Platz in der Gesellschaft zurück.

### 2.3.3.2.4 Funktionen der mythischen Besetzung der Kunst

Die mythische Besetzung des Kunstbegriffs hat drei Folgen, die in den Hörspielen Jelineks thematisiert werden. Erstens schließt sie Frauen aus dem künstlerischen Bereich aus. Zweitens markieren die Ausübung und der Besitz von Kunst sowie der Zugang zu Bildung, also Kunstverstand, Klassen-schranken, ohne daß diese direkt ausgesprochen werden müßten. Drittens hat der Kunstkonsum im weitesten Sinne, d.h. auch der von populärer Musik, die Rolle eines Sedativs, um die Masse bei Laune bzw. im Rauschzustand zu halten. Alle drei Funktionen der mythischen Besetzung von Kunst hängen zusammen.

#### 1. Ausschluß der Frau

Daher umgibt der Künstler sich mit allem, damit er noch mehr Alles schaffen kann. Die Frau rettet das Erscheinen. Ihre einzige gesellschaftlich sanktionierte Form zu erscheinen ist: Die MUTTER. Sie gebärt die Schöpfer. Die einzig sanktionierte Form des Schöpfers ist: DER MANN. Die mütterliche Macht wird durch das Ge-machte ersetzt. Die Kunst, die Technik ist das Gemächte des Menschen, der ein Mann ist. (E.J. *Das Schöpfungsgeschöpf*. 1990. 13)

Dem Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* ist ein Zitat von Eva Meyer über die großen Meister, die in ihren Bildern verschwinden, vorangestellt. Das Unvermögen dazu hindert die Frau zu jenen (ebenfalls mythisch besetzten) großen künstlerischen Leistungen. Diese künden als gelungene Repräsentationen

von ihrem Schöpfer, daß dieser nicht mehr von sich sprechen muß (...). Der Frau kommt die Ebene der symbolischen Repräsentation nicht selbstverständlich zu, sondern sie muß sich darum bemühen. Worum man sich aber bemühen muß, das spricht nicht >von selbst<, sondern von der Anstrengung, die es hervorbrachte. (Haß. 1993. 25)

Während also nach der Legende die großen Meister in ihren Bildern verschwinden, taucht die Frau immer wieder auf, da sie so sehr mit ihrem Verschwinden beschäftigt ist. Als Metapher für dieses Faktum wählt die Autorin den Vampir. In die gleiche Richtung geht die Aussage von Liszt in *Frauenliebe - Männerleben*, daß er ganz der Musik gehöre. Dagegen gehöre die Frau nicht einmal in der Musik sich selbst (13).

Elfriede Jelinek thematisiert über die Interpretation des Eva-Meyer-Zitats den Ausschluß der Frau aus der Kunst, wie ihn Sigrid Weigel sehr treffend über die Analyse der Denkbilder Walter Benjamins darlegt. In einem dieser Denkbilder findet Weigel (1990. 12) die Beschreibung des Schöpfers als männlichen Erstgeborenen des Werkes, das er einstmals empfangen habe. Benjamin reflektiere damit "die geschlechtsspezifische Dramaturgie einer in ihrem Selbstverständnis autonomen intellektuellen Produktion, die sich über die Verdrängung des Frauenleibes herstellt." Doch als "symbolisierter Körper und als sexualisiertes Sprachmaterial taucht dieser im Text und in der beredten Bildlichkeit des Diskurses wieder auf." Für Weigel (1990. 24) hat Benjamin

lange vor den Theorien zur >weiblichen Ästhetik< oder zur >Ästhetik des Weiblichen<, eine überzeugende Darstellung für die Nutzung und Tötung des Weiblichen im männlichen Schöpfungsmythos gefunden und damit in einem dialektischen Bild eine der zentralen Thesen der feministischen Literaturkritik vorweggenommen (...).

Weigel (1990. 236f) führt als Beispiel für den Ausschluß der Frau an, daß die Instanz Autor immer schon mit männlich besetzten Assoziationen verbunden war, was sich deutlich im Englischen zeige, wo "author" zugleich "Urheber, Erzeuger und Verfasser" bedeutet. Die "*Autorin* würde das ganze Konzept männlicher Selbst-Schöpfung als Überwindung der eigenen Herkunft bedrohen oder durchkreuzen, in welchem sich doch gerade die Angst vor der weiblichen Allmacht bzw. das Begehren zu ihrer Eindämmung artikuliert." (Weigel. 1990. 238) Denn Schöpfung und besonders Selbst-Schöpfung geschieht nicht unabhängig vom Weiblichen. Als Ursprung, Empfängnis und Inspiration geht sie von ihm aus und darüber hinaus mit dem Ziel, diesen Ursprung zu überwinden, sich von ihm unabhängig zu machen. Der Autor und Schöpfer überwindet quasi mit dem originären Werk seine Herkunft von der Frau. Dabei tilgt er nach Weigel (1990. 237) die natürliche Erzeugung, die von der Gebärfähigkeit der Frau abhängig ist, und ersetzt sie "durch eine davon unabhängige, höher bewertete, männliche Schöpfung." Weiter geht in diese neue Schöpfung das Weibliche als Stoff ein, indem es verbraucht und erschöpft wird. Es stirbt ab. Dieser kleine theoretische Exkurs führt zurück zum Eva-Meyer-Zitat in *Erziehung eines Vampirs* und zum Fazit Weigels (1990. 238), "daß sich männliche Kunstproduktion dem Stoff des Weiblichen verdankt und sich über den Ausschluß der Frau vollzieht."

"Jeder weibliche Künstler macht rasch die Erfahrung, daß die großen Kulturschöpfungen ausschließlich den Männern zugeschrieben werden", schreibt Jelinek im Essay *Über "Clara S."* (1983. 4). Sie widmet diesem Thema viele ihrer literarischen Arbeiten und behandelt es exemplarisch in biographischen Studien zu Claire Goll, Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath. Den Freitod von Plath führt sie in *Zu Sylvia Plath: "Briefe nach Hause"* (1981. 43) auf einen Konflikt zurück, der "sich unter den herrschenden Verhältnissen immer wieder als unlösbar erwiesen" habe. Dieser breche auf, wenn eine Frau "eine für diese Gesellschaft wertvolle und nützliche Arbeit von hohem Rang" leiste, wenn "sozusagen das Programm einer emanzipierten und emanzipatorischen Kunstproduktion in ihrem Hirn abgespeichert ist". Denn dann "muß es notwendigerweise mit dem Programm der traditionellen Frauenrolle in Konflikt geraten." Die Künstlerin, wie anspruchsvoll ihr Werk auch sein mag, wird doch immer wieder auf ihre Biologie zurückgeworfen. Jelinek kritisiert diese Hürde, die das künstlerische Wirken von Frauen bzw. dessen Anerkennung als bedeutende Leistung behindert, in einem Interview mit Lamb-Faffelberger (1992. 184): "Die Biographie der Frauen, auch ihr biologisches Äußeres, ihr Aussehen, die Art, wie sie sich kleiden, wird sehr viel stärker zur Beurteilung ihrer Produkte herangezogen als dies bei Männern der Fall ist." Ähnliches zeigt sich am Beispiel der Interviews von Ingeborg Bachmann. Ihr Widerstand gegen das Interesse der Fragenden an ihr als Frau und Privatperson sind für Weigel (1990. 240) Leit motive in ihren Antworten und Indiz dafür, daß "die sprechende Neugier an der Person der Schreibenden, welche

nicht selten über das Interesse an ihren Texten dominiert” durch die “überlieferte Unvereinbarkeit von >Frau< und >Autor< strukturiert” ist.

Wenn also die mythische Gleichsetzung von Frau und Natur mit der mythischen Besetzung von Kunst zusammentrifft, führt dies zum Ausschluß der Frau aus dem kreativen Bereich. Der Ort der Frau im herrschenden Diskurs ist Passivität, Körper sein, definiert werden, anstatt sich selbst der Definitionsmacht zu bedienen, d.h. zu beschreiben. Ein männlich dominierter Kunstbetrieb verweigert Frauen nicht nur den “den Einzug in Phalhall, sondern die Subjektwerdung überhaupt”. (Halter. 1998. 1) Dies legt Elfriede Jelinek satirisch in *Dankesworte einer Preisträgerin* (1978. 6) dar:

Wie wir wissen, ist dem Mann von der Natur die schöpferische und intellektuelle Kraft verliehen worden, weil er ein aktives geschlechtliches Wesen besitzt. Die Frau hat mehr ein vertieftes Gemüt. Daher liegen produktive intellektuelle Leistungen außerhalb der Möglichkeiten der Frau. Sie ist nämlich reine Natur und kann daher kulturell nichts schöpfen. Der, der abbildet, ist der Mann, was abgebildet wird, ist die Frau.

Dieser Zusammenhang bildet das Kernthema des Hörspiels *Frauenliebe - Männerleben*. Für den Mangel an Schöpferkraft machen die Figuren die Biologie der Frau verantwortlich. Laut Clara kennt eine Frau (27) “diese Tiefe nicht, oder nur selten. Bei Kindesgeburten verschwindet die Tiefe vollends.” Noch zum toten Gatten sagt sie (71):

Ich trachte auch danach, soviel wie möglich mit der Künstlerin die Hausfrau zu vereinigen. Das ist schwierig. Ich würde auch gerne Musikstücke verfertigen, eine Pianistin vergißt man. Aber es konnte es noch keine, wieso also gerade ich? Nein. Das wäre Arroganz! Es ist nicht Faulheit. Nein. Dazu gehört Geist, den ich nicht habe.

Entsprechend weiß auch Liszt, jene (17) “ungenügend ausgestatteten Frauenfinger müssen aus physiologischen Gründen vor der Revolutionsetüde kapitulieren.” Er hat noch eine Erklärung für das Scheitern Claras: Sie sei zwar als Pianistin gar nicht schlecht, doch ihre (69) “Gier nach permanenter Eigenaussage hat immer alles zerstört.” Gleichzeitig Frau, Ehegattin und Künstlerin zu sein, erscheinen in diesem Hörspiel als unmöglich. Die hier vorgestellten männlichen Genietypen sind für die Frau nicht zugänglich. Clara huldigt zwar dem Mythos ‘Genie’, kann sich aber doch nicht mit seinen Konsequenzen abfinden. Nicht umsonst muß sie ständig vor sich selbst beteuern, daß sie alles aus freien Stücken für ihren Göttergatten tut, wenn sie meint (11): “ich bin eine Heilige und widme mein Leben dem genialen Gatten.” Für Jelineks Clara wird die Kunst zum phallozentrischen Verführungs- und Unterdrückungsinstrument. Wie Nora scheitert sie unter anderem daran, daß sie die männliche Norm (hier den Genie- und Unikatsbegriff) übernimmt.

Aus ‘Liebe’ zu ihrem Gatten stellte auch die authentische Clara Schumann ihre Kompositionsversuche ein und wurde zur Dienerin der Kunst ihres Mannes, dem sie acht Kinder gebar und gleichzeitig vorrangig für den Gelderwerb sorgte. Die Musikwissenschaft dagegen attestierte ihr zu wenig Sensibilität für das komplizierte Genie Robert, der seiner Frau verbot, auf dem zweiten Klavier zu üben.

Elfriede Jelinek deutet Claras Aufzeichnungen, die als Zitate in das Hörspiel eingehen, in *Über "Clara S."* (1983. 4f) als "Beschwörungen, daß noch keine Frau selbstschöpferisch tätig zu sein vermochte" und als "verzweifelte Schutzbehauptungen vor dem Postulat der eigenen schöpferischen Phantasie". Nur zu sich sprechend, kann sie im Hörspiel zugeben, daß das Genie ihre eigene Produktivität brutal abwürgte (32): "Er hat mich nie komponieren lassen. Er hat mich dazu gebracht, daß ich es in seinem Schatten gar nicht mehr wollte! Das Genie tritt seine Reise in die Abstraktion ohne die Frau an, die nur etwas Knochenmehl ist."

Weder das Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* noch dessen dramatischer Vorgänger *Clara S.* stellt zur Debatte, ob die authentische und fiktive Clara die Begabung zur Pianistin und vor allem Komponistin hatte. Es geht vielmehr darum, daß sie nicht die Chance hatte, es herauszufinden, daß sie kaum Wahlmöglichkeit hatte und somit nie vor der Entscheidung für oder gegen die Karriere stand. Caduff (1991. 96) faßt diesen Themenkomplex so zusammen: "Zwecks der Reproduktion von Roberts Schöpferkraft wurde Claras eigene Kreativität zurückgebunden - durch die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, (...) durch die Stilisierung ihrer Person, (...) durch Kompositionsverhinderung (...), durch Spielverbot." Prinzipiell stehen ihr als veränderter Künstlerin drei Wege offen:

Sie kann sich aus den Herrschaftsstrukturen der Ehe herauslösen und selbständig machen; (...) Im weiteren kann Clara das destruktive Wesen ihres Geniegatten entweder widerstands- und gewinnlos hinnehmen, oder sie kann ihm einen Tribut abfordern. Jelinek läßt sie den letzteren Weg einschlagen. (Caduff. 1991. 104)

Da Clara dies tut, kann sie auch anderen Frauen Kreativität nicht zugestehen. So sieht sie die Pianistin Camilla zunächst nur als (4) "Kennerin". Diese kontert aber: "Nicht nur Kennerin, Könnlerin." Auch die Fürstin befürwortet den Ausschluß der Frau aus der Kunst, denn (10) "die Frau ist bestenfalls ein kleines Talent, die großen Kunstschöpfungen macht der Mann." Für die Überschreitung dieses Mythos, d.h. für zaghafte Versuche künstlerischen Schaffens, bestrafen also nicht nur die Männer. Die Frauen, die den Mythos als Norm verinnerlicht haben, erkennen die Hybris und erledigen dies auch selbst. Claras Hang zur Selbsterstörung hat wohl hier eine Ursache. Auch die Ballerina in der *Ballade* (4f) spricht von einem dornigen, steilen Weg zum Erfolg, wenn auch nur als Interpretin. Wie Clara hat sie sich mit ihrer im Vergleich zum Mann geringen Begabung abgefunden, definiert Frauenleben als Privatleben und künstlerisches Schaffen und Frau als Gegensatzpaar. Der Dirigent bestärkt sie darin, denn (6) "Mittelmäßigkeit ist für eine Frau jedoch schon viel, für einen Mann eher wenig." Obwohl er selbst eigentlich nur Interpret ist, da er Werke anderer Komponisten dirigiert, stellt er die Tänzerin als Interpretin weit unter sich. Sie erkennt vor dem Stimmentausch seine Hierarchie von originärem Werk und Interpretation an und fühlt sich neben ihm (13) "klein, unbedeutend, verloren und winzig."

In *Frauenliebe - Männerleben* stellt Elfriede Jelinek außerdem weibliche Kunstproduktion und Sexualität in einen engen Zusammenhang. Selbständige Kunst- und Geistesproduktion entsexualisiert die Frau, künstlerische Kenntnisse und Fähigkeiten entwerten sie in Hinblick auf ihre sexuelle Brauch-

barkeit. Der Preis für ihre Hybris ist, daß der Mann sie als Konkurrentin empfindet und die körperliche Anziehung abstirbt, oder sie wird “zu einer Mutter Gottes, zu einer Heiligen oder zu einer Autoritätsfigur.” (Int. Vansant. 1985. 6) Während Mann und Kunst ausgezeichnet harmonieren, kann Frau und Kunst nicht zusammengehen. Eins von beiden muß wegfallen. Der Dirigent glaubt in der *Ballade* an den Sieg der Frau über die Kunst (21): “Wenn die Tänzerin in Dir die Oberhand behielte, wärst Du keine richtige Frau mehr. Du wärst immer noch schön, nur wärst Du keine Frau mehr, keine richtige, echte.” Denn die Kunst der Frau - ihr Hobby, ihre Bestimmung, ihr Beruf, ihr ganzes Streben - ist angeblich die Liebe zum Mann. Jede Tätigkeit, die nicht aus Liebe und für diese geschieht, subtrahiert der Mann von der Menge an Hingabe, die ihm als ganze laut Mythos zusteht. Daß folglich Kunst und Frau nach der Lehre des Mythos ‘natürliche Feinde’ sind, verdeutlicht die Tatsache, daß die Ballerina, als sie künstlerisch aufblüht, gleich einen harten Zug um die Mundwinkel bekommt. Wenn Kunst nur dem Mann zusteht, vermännlicht die Frau angesichts dieser phallischen Anmaßung, es ihm nachzutun. Die Ballerina entscheidet sich zunächst gegen die Kunst. Dies ändert sich nach dem Stimmentausch, wenn sie meint (23): “Ich werde künstlerisch wachsen, obwohl dies auf Kosten meiner Bestimmung als Frau geht.”

Dieses Zusammenspiel der Mythen von Weiblichkeit, Sexualität und Kunst sowie die darauf aufbauenden kulturellen Ausschlußmechanismen kennt Jelinek nicht nur aufgrund einer abstrakten Gesellschaftsanalyse, sondern auch aus ihrem Alltag als Künstlerin, den sie im Interview mit Friedl (1990. 40) anspricht. Sie habe zu ihrem “größten Schrecken und auch Schmerz erlebt,” daß künstlerische Leistung ihr als Frau keinen Wert verleihe, während sie Männer “interessant und reizvoll macht. Sie können ihre geschlechtliche Macht durch ihre künstlerische Leistung vergrößern. Offenbar ist in dieser Gesellschaft künstlerische Leistung für die Frau nicht vorgesehen und es kastriert den Mann in gewisser Weise.”<sup>113</sup> Im Interview mit Roeder (1996. 1) spricht sie von den Folgen dieser Überschreitung für die Frau. Sie muß dann “wiederum ein weibliches Ich herauskehren, will sie auf dem Markt der Körper konkurrieren, um einem Mann zu gefallen. Sie muß sich also immer nach dem Anderen richten, während der Mann stets, im Sprechen wie auch sexuell, er selber bleiben kann und darf.” Die entsexualisierende Wirkung von weiblicher Kreativität wird in *Frauenliebe - Männerleben* von Robert ausgesprochen (51): “Der einzige Effekt ihrer schwächlichen Kompositionsversuche war das sukzessive Absterben ihres weiblichen Geschlechtsreizes”. “Eine Frau, die genial ist, flößt Abscheu und Angst ein”, (10) weiß auch die Fürstin. Ruhig, aber resigniert erläutert Clara diesen Zusammenhang, den sie am eigenen Leibe erfuhr (55f):

Wenn sich die Fähigkeit einer Frau über die Norm hinaus entwickelt, dann entsteht eine Monstrosität, die jeder haßt. Sie ist ein Verstoß gegen die Rechte dessen, dem das Weibstier gehört. Die Frau ist sie selbst, der Mann ist seine Tätigkeit. Die Frau ist elementar, der Mann ist ihr Element.

<sup>113</sup> Vgl. auch Int. Venckute. 1988. 1: “Außerdem wirkt Macht erotisch elektrisierend auf Männer, aber nicht auf Frauen (...). Frauen strahlen nicht die Erotik aus, die aus wirtschaftlicher Macht entsteht, aus Wissen oder irgendwelchen künstlerischen Fähigkeiten.”



Deswegen versucht Clara, im Drama den Annäherungsversuch d'Annunzios und im Hörspiel den von Liszt abzuweisen, indem sie sich darauf beruft, Künstlerin zu sein. Beide Männer dagegen rechtfertigen gerade ihre sexuelle Gier über ihr Künstlertum, über den Mythos des Künstlers. Dies zeigt die unterschiedliche Auswirkung des Mythos von Kunst auf beide Geschlechter. Denn im Gegensatz zu den durch ihre Kreativität entsexualisierten Frauen sind die in den Hörspielen Jelineks auftretenden Künstler Menschen- bzw. Frauenfresser oder versuchen, es zu werden, wie z.B. Rainer in *Die Ausgesperrten*. Die Kreativität ihrer Partnerinnen soll dem Bedürfnis des 'Genies' nach finanzieller, sexueller und psychischer Unterstützung geopfert werden - eine Tat, für welche die Frau angeblich prädestiniert ist. Diese Schattenseiten genialer Lebenswerke, d.h. deren Menschen- und besonders Frauenopfer, rücken bei Jelinek in den Vordergrund.

## 2. Kunstverstand und Bildung zur sozialen Abgrenzung

Nehmen wir nun die unbestrittene Tatsache als gegeben an, daß unsere kulturellen Normen von Männern gesetzt worden sind, so können wir folgerichtig daraus schließen, daß diese Männer auch über deren Reichtum verfügen und nicht zuletzt über den Reichtum der Sprache. Besser: den Reichtum der schönen Geschwätzigkeit.

So argumentiert Jelinek in ihrem Essay *Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen* (1980. 223). Ähnlich beschreibt sie die Herrscher in *Die Bienenkönige* in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) nicht nur als die "Herren der Technologie, sondern sie verwalten auch noch das Gute und Schöne in Gestalt von Kunst und Kultur." Diese Macht drückt sich in der souveränen Art aus, in der sie von kulturellen Dingen sprechen. Auch das 'Schaudenken', das in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 102 u. 106) regelmäßig unter den Philosophenlehrlingen abgehalten wird, hat den primären Zweck zu demonstrieren, daß andere diese gebildete Sprache nicht verstehen:

Diese kleingemusterten Menschentapeten. Die wissen dafür nichts vom Leben, ziehen die Vorhänge in ihren Denkgärten im Hinterhof zu. Sprechen. Natur gegen Kultur. Kultur gewinnt nach Punkten. (...) Auch eine Aufgabe der Kunst, sich ständig über nichts und Nichtigkeiten zu erregen.

Über eine Kritik am Kunstgeschwätz klagt die Autorin auch die Funktion von Kunst und Kultur an, Klassenschranken zu markieren: Kunst dient dem Großbürgertum zur Selbstrepräsentation und als Distinktionsmerkmal der Gebildeten. Gelesen wird z.B., um sich später mit dem Wissen profilieren zu können. Gleiches gilt für künstlerisches Schaffen und Musikunterricht. Camilla faßt dies in *Frauenliebe - Männerleben* zusammen (70): "Klavierschüler beugen sich übers Gerät. Kenner sprechen über vollkommen unhörbare Unterschiede. Jeder hört eine Nuance anders als der andere. Sie hören Differenzierungen, die sonst keiner hört." Auch der Dirigent in der *Ballade* (5) will eine Musik schaffen, die so modern ist, daß ihr nicht viele folgen können. Je mehr sich der Kunstschaffende oder der Kunstkonsument von der Masse abhebt, desto wertvoller erscheint die Kunst. Sie wird zum Prestige-

objekt. Je mehr man sich davon leisten kann, je mehr man davon versteht, desto höher steht man auf der sozialen Skala.

Die verächtliche Abwendung der Zwillinge von der Provinzialität in *Die Ausgesperrten* ist auch aus der Gegenwartsliteratur bekannt und könnte als literarischer Ausdruck für Jelineks Aversion gegen Heimatliteratur gewertet werden. Doch die Kritik der Geschwister Anna und Rainer sowie ihr Gegenkonzept hebt sich weder argumentativ noch formalästhetisch von der Provinzkunst ab. Die Zwillinge trivialisieren Kunst und Theorie. Ihre Kritik resultiert einzig aus dem Bedürfnis nach einem Distinktionsmerkmal und soll den Makel ihrer kleinbürgerlichen Herkunft beseitigen. Auch ihre Mutter, die ihre Ehe als sozialen Abstieg empfindet, will über die Bildung ihrer Kinder und das Klavierspiel ihrer Tochter diesen rückgängig machen. Sie bezeichnet das Motto ihrer Erziehung als (4) "die Entwicklung des Geistes". Als ihr Mann androht, die Kinder vom Gymnasium zu nehmen, kontert sie, daß er dann nicht mehr damit angeben könnte (31). Ein weiterer Zweck der mythischen Besetzung von Kunst ist somit die Verkehrung des humanistischen Bildungsideals ins materielle: Bildung und Kunstaübung sollen den sozialen Aufstieg beschleunigen bzw. bedeuten und den Status erhöhen.

Doch Kunst dient nicht nur den Zwillingen als Ersatz und Distinktionsmerkmal. Für die Familie des Großbürgertums, der Sophie angehört, ist sie Dekoration, Selbstrepräsentation, Statusemblem und legt Klassenunterschiede fest, ohne diese aussprechen zu müssen. Dies zeigt sich auch in *Jelka*, als die Hennings versuchen, den Reichtum Edis mit Bildung aufzuwiegen, indem sie behaupten, daß dieser sicher keinen "Bayros von einem Beardsley unterscheiden" könne. Kunstverstand wird vom Doktor gegen den Porsche Edis gesetzt (5: 2f):

Wissen Sie, wenn man mehr geistig interessiert ist, sind einem Äußerlichkeiten egal, man würde sich sonst zu sehr verschleißen. Diese spätgotische Madonna (...) haben wir aus Wien (...). Jetzt sammle ich seltene Erstausgaben. Hier ist eine von Karl Kraus, dem berühmten Sprachkritiker. Was halten Sie von einer Automatic beim Fahren?

Der Doktor in *Jelka* hat auch (1: 14) "lieber ein studiertes Au-Pair-Mädchen im Hause, das die ganze Arbeit trotzdem ohne Widerrede macht, statt eines ungebildeten Haustrampels." Aus Prestige Gründen darf Jelka an die Uni, wenn auch selten, d.h. wenn alle Arbeit getan ist. Wie so oft im Gesamtwerk Jelineks dient auch den Figuren in diesem Hörspiel ein Bekenntnis der Liebe zur klassischen Musik als Kriterium der Abgrenzung. Folgende Rede des Doktors aus der ersten Folge von Jelineks *Jelka* wurde nicht gesendet, ist aber in deren Publikation in *Wespennest* (1975. 65) enthalten: "ohne mozart und beethoven könnten vor allem leute wie sie, jelka, die sowieso weder an mozart noch an beethoven gewöhnt sind, sehr wohl leben, was leuten wie uns, die wir mit mozart und beethoven quasi aufgezogen wurden, schon viel schwerer fiele." Auch Annette betont immer wieder, wieviel Wert sie auf Kultur in ihrem Heim lege, was sie von den Neureichen unterscheide. Obwohl es sowohl mit ihrer Bildung als auch mit der ihres Mannes nicht besonders weit her ist und Jelka ihr in dieser Hinsicht wohl überlegen ist, belehrt sie diese (4: 15):

Unkultur kann manchmal entsetzlicher sein als wirkliche Armut, Jelka, die mit Würde getragen wird. Ich denke da an verarmte Herzoginnen und dergleichen. Alles könnte ich ertragen (...), aber einen wirklich unkultivierten Menschen niemals. Allerdings stellst du nicht die gleichen hohen Ansprüche wie zum Beispiel ich.

Wenngleich Edi diese Meinung im Verlauf der Hörspielserie *Jelka* zurücknimmt, ist auch für ihn Jelkas Bildung zunächst prestigeträchtig. Daß sie (4: 11) "klassisch gebildet ist", gibt "einen guten Rahmen" für ihn ab.<sup>114</sup> Obwohl er also zunächst ihr (5: 9): "Studium sogar schick" findet, fordert er doch bald dessen Abbruch. Jelkas Bildung verunsichert ihn und wird als (5: 8) "Herumgerede" abgetan. Sie sei nur "etwas für im Grunde doch leere und hohle Intellektuelle". Daß Jelka sich weiterhin für Literatur interessiert, ist in seinen Augen daher eine offene Provokation. Edis reiche Freunde sprechen Jelka zwar ein echtes Interesse für Kultur ab, weil sie eine Frau ist, wissen aber trotzdem, daß Bildung durchaus nützlich sein kann (6: 16): "Vor uns brauchst du doch mit deinem Goethe und deinem Schiller nicht so anzugeben! Wir kennen dich doch! Hebe dir das für Leute auf, die davon zu beeindrucken sind, Geschäftspartner von der Firma und so!" Jelka hat zwar eine große Allgemeinbildung, ist jedoch nicht damit vertraut, diese auch gekonnt und gewinnbringend einzusetzen.

Dies versucht dagegen Nora, die im Hörspiel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* immer wieder betont, eine gewisse Bildung zu haben und deswegen glaubt, aus der Gruppe der Arbeiterinnen herauszustechen. Daß ihr diese Bildung aber nur aufgrund ihrer Herkunft zukam, daß sie sozialer Natur ist, spricht nicht sie aus, sondern Eva (36): "Voraussetzung ist allerdings die Beseitigung von Armut und jede Menge freie Zeit zum Denken."

### 3. Kunst als Sedativ

Laut Spielmann (1991. 38) fordert Jelineks feministische Haltung zuallererst die Abschaffung einer Kunst, die Denken verhindert. Die Autorin entlarve die Kunst als ein vom Patriarchat verabreichtes, herrschaftsstabilisierendes Sedativ. Frauen wird die Fähigkeit zur Kunstproduktion zwar abgesprochen, aber der Bereich der Rezeption wird ihnen gerne überlassen. Auch im Staat der *Bienenkönige* beschäftigen sich mit dem Anhören von Konzerten mehr die "Frauen, die sprechen wie die Programme der philharmonischen Konzerte, obwohl ihnen der einst revolutionäre Gehalt der Kunst, die sie konsumieren und von der nur mehr ein paar Fetzen übrig sind, schon längst abhanden gekommen ist." So schreibt Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2). Die Medientheorie McLuhans wird in diesem Hörspiel in überspitzter Form vorgeführt. Seine These, daß das Medium in die Struktur des menschlichen Körpers eingreife, seine Sinne verändere und die nicht mehr zu steuernde Reizüberflutung eine sedative Wirkung habe, erfahren die Mutas in am eigenen Leibe. Die Musik bringt sie in eine andere Welt und stellt sie ruhig. Den Frauen der Wissenschaftler ist sie schon vor der Katastrophe eine große

<sup>114</sup> Vgl. dazu den Dialog im Drama *Nora* (26): "Weygang: Sie hat nicht nur ein Gesicht und einen Körper, sondern auch noch eine beträchtliche Allgemeinbildung. Minister: Sie sind ein guter Geschäftsmann."

‘Hilfe’, um die Augen vor dem zu verschließen, was einige Etagen tiefer passiert. Sie beschäftigen sich (4) “mit dem Schönen schlechthin”, während ihre Männer “mit Dingen zu tun haben, die doch oftmals recht häßlich und unschön anmuten.” Wenn die Frauen Gustav Mahler als Symbol für die Nichtigkeit menschlichen Strebens deuten (5), liefert ihnen die hochgelobte Größe der Kunst den Vorwand, die eigene Situation nicht zu ändern. Musik hat auch auf die Mutas in ihren Bienenwaben eine ähnliche Wirkung wie die verabreichten Sedativa (20): “Ihre Gedanken sind mit dem Hohen, mit Mozart und Beethoven beschäftigt, ihre Körper mit dem Niedrigen, mit der Sohnesgeburt (...). Ihre Gedanken sind fast auf Null, ihre Körper fast auf 99.” Die Köpfe der Hetis sind ebenfalls mit musikalischen Klassikern angefüllt. Die Könige sind sich darüber im Klaren, daß sie davon profitieren, denn auch die Hetis (21) “sollen nicht denken, obwohl sie dazu in der Lage wären”, sie sollen “nur ihre Körper zur Verfügung stellen”.

Auch der Werkstaucher hat in *Untergang eines Tauchers* während seines Todeskampfes so viele (23) “Lieblingsplatten mit klassischer Musik” unter dem Arm, daß er kaum aufrecht stehen kann. Selbst in dieser Situation hört er nicht auf zu betonen, daß er am liebsten Mozart und Beethoven hört. Und als Käthe in *Burgteatta* vom Eintreffen der russischen Truppen in Wien recht angeschlagen ist, soll sie eine Schallplatte der Wiener Philharmoniker unter Karl Böhm beruhigen (57). In diesem Hörspiel üben die Mimen ihre Kunst in der Kriegszeit weiter aus. Sie spielen in dieser Zeit nicht nur in zahlreichen sogenannten Unterhaltungsfilmen mit, die mitsamt ihren Liedern im Text oft anzitiert werden, sondern auch in Nazi-Propagandastreifen. Sogar die in diesem Film erzeugte Pogromstimmung gegen die polnische Bevölkerung rechtfertigt Schorsch frei nach der Devise ‘Brot und Spiele’, denn (31) “A Hetz muaß sein. Sonst gengan die Leit net ins Kino.”

Kunst dient außerdem als Surrogat für unerfüllte Hoffnungen. In *Die Ausgesperrten* hat das Reden über Kunst und Literatur Ersatzfunktion. Für Michael Scharang (1989. 140ff) ist Kultur als herrschende Kultur ein Phänomen, das

die wirtschaftliche Schwäche kulturell und sprachlich kompensiert (...). In Wien wurde die sprachliche und kulturelle Kompensation zur Meisterschaft entwickelt, und zwar nicht aus Jux, sondern aus Notwendigkeit (...). Das Geheimnis jener weltberühmten Kulturaura, welche über Wien liegt, (...) besteht darin, daß Kultur in historisch beispielloser Weise als Politikersatz in die Welt tritt.

Dies wirft Sophie den Zwillingen vor (17): “Euer Reden ist reinste Onanie. Ersatz für das Leben, das an euch in mausgrauen Wellen vorbeifließt.” Kunst hat ihren Platz innerhalb der vielfältigen Ökonomie der Kompensierung.

Ähnlich wirkt das Liedchen, das die armen Bauern in *Kasperl und die dünnen Bauern* zu ihrer Knochenarbeit singen sollen. Es stellt sie ruhig wie Psychopharmaka, macht sie passiv und spielt ihnen eine heile Welt vor, an der sie keinen Anteil haben. Sie trällern das fröhliche Liedchen, weil die Arbeit (23) “dann schneller geht mit dem fröhlichen Herzen” und weil dann in ihren “Herzen ein warmes

Lichtlein brennt. (...) Das Lichtlein der Liebe zum Königshause.” Dies weiß auch Daktari in *Untergang eines Tauchers*, wenn er meint (30): “etwas gesunde Härte kann nicht schaden Junge. Und mit einem Lied gehts gleich leichter”. Dies gilt natürlich besonders für das Flipperlied. Zum Schlager rät auch die Interviewerin in *wenn die sonne sinkt* (32): “was ist für euch alle das beste? - für uns ist es das beste den mund zu halten und zur sicherheit auch noch die hand vorzugeben damit uns nichts rausrutscht. - wisst ihr etwas womit es nochmal soviel spass macht? - ja wir wissen ein gutes mittel: unsre studioband!” Diese Funktion des als Kunst getarnten Kitsches hebt Adorno (1984. 787) in seiner Analyse von Schlägern wie *Valencia* und *Ich küsse ihre Hand Madame* hervor. Diese Musik versuche, “ideologisch zu maskieren, wie die Ordnung der Gesellschaft tatsächlich beschaffen ist, in der längst nicht alle die Zeit haben, ihrer Madame die Hand zu küssen; in der aber alle vom Schlagerautor so gründlich abhängig sind, daß sie es singen.”<sup>115</sup> Demetz (1988. 79f) erklärt die österreichische Vorliebe für den deutschen Schlager über dessen zentrale Inhalte. Dazu zählt sie den narzißtischen Egoismus (Reisen- und Matrosenromantik), den Infantilismus der narzißtischen Regression (z.B. durch Kinderstars und Babysprache), die deutsche Variante des Rock’n’Roll (der mit Peter und Conny jeglicher Protest fehlte), den Ausschluß des Themas Krieg trotz Nachkriegszeit und die Darstellung Österreichs als Land jodelnder Förster und Sennerinnen. Eine besondere Bedeutung hat die Welt des nachdenklichen Schlagers. Laut Adorno (1984. 749) ist der ärgste Kitsch “der mit >Niveau<, der nicht von vornherein kenntlich ist, sondern kompositorischen Anspruch erhebt.” Auch in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 173 u. 98) wird diese Funktion der mythischen Besetzung von Kultur angeschnitten, die über den Menschen eine “kuppel aus menschlichkeit & opernovertüren” erzeuge. “diese jungen leute singen wie berichtet zum teil gegen gewalttätigkeit rassenhass und andere unrechte dinge dieser welt obwohl sie nicht direkt protest machen möchten was sie wollen ist: gedanklich unterhalten sie haben den ehrgeiz das publikum zum mitdenken anzuregen.” Betroffenheit ersetzt Protest.

### 2.3.3.3 Reichweite der kritisierten Mythen

Mit ihrem Heimatland Österreich geht Elfriede Jelinek unbarmherzig um. Peter Handkes Kritik an der nicht aufgearbeiteten österreichischen Vergangenheit gleicht der Jelineks. Er greift in erster Linie seine Landsleute an, wie im *Versuch über die Müdigkeit* (1989. 30), wo er das österreichische Volk als “das erste unabänderlich verkommene, das erste unverbesserliche, unfähige, umkehrunfähige Volk der Geschichte” beschreibt. Es stimmt sicher, daß Jelinek die Täuschung der gemütlichen Österreichreprä-

<sup>115</sup> Vgl. dazu auch Adorno (1984. 793): “Trotz aller Verhüllung zeichnen die realen Klassenverhältnisse sich immer schärfer ab: wenn etwa seit einem Jahr die Angestelltenschlager von der Art der Blonden Inge gedeihen, die dem Mädchen an der Schreibmaschine mit Tonfilm und Revue weismachen, es sei eine heimliche Königin.”

sensation sichtbar machen will. Ihre Kritik beschäftigt sich auch mit etwas spezifisch Österreichischem, das Peter Turrini (1986. 138) so erfaßt:

Der Österreicher läßt seinen Gewaltanwendungen sozusagen individuelle Merkmale angedeihen, die der Improvisation, der Unterhaltung. Dieses österreichische Spezifikum gibt es auch im Fernsehen, zum Beispiel in der Sendung "Musikantenstadl". (...) Das ist das Typische an uns: wir sind in allem unterhaltender, lustiger, auch bei der Ausübung von Gewalt.

Wegen ihrer Angriffe auf ihr Heimatland wurde das Werk Elfriede Jelineks in die Sparte der Anti-Heimatliteratur eingereiht und für seinen "wortgewaltigen Österreich-Exorzismus" (Kospach. 2000) entweder gelobt oder getadelt. Für Lamb-Faffelberger (1992. 34) zielt Jelineks Sprach- und Gesellschaftskritik in erster Linie auf das "Österreichische, bzw. das spezifisch Wienerische, das in ihren Texten den sozialen Hintergrund liefert". Und die Autorin selbst bezeichnet ihr Heimatland im Interview mit Friedl (1990. 38) als ständige Provokation, "ständige Haßliebe" und sehr fruchtbaren "Humus, um zu schreiben". Dieses Gespräch ist im Sammelband *Die Tiefe der Tinte* enthalten, in dessen Vorwort (1990. 8) der Herausgeber Harald Friedl das Verhältnis der im Band vorgestellten AutorInnen zu Österreich so beschreibt:

Gut taugt dieses Land als ständige Provokation (...). Unter deixischen Zuckergoscherln, Lipizzanermännchen und Gipfeljodlern finden sich viel einsame Eckerl, in denen sich gut frieren läßt und wer fängt schon an zu schreiben, weil ihm gerade so wohlig warm ist. (...) Literatur hat auch mit der Suche nach Wahrheit zu tun, daher gelingt sie im Klima konservativer Verlogenheit besonders gut.

Kunstreich (1998), der die negativen Reaktionen auf die Verleihung des Büchner-Preises an Jelinek analysiert, sieht einen Grund für diese Abwehr darin, daß das Feuilleton Österreich nicht als das "Schimpf-land der deutschen Literatur" anerkennen wolle. Die Autorin erscheine in der Kritik anlässlich der Preisverleihung wieder bestenfalls als negative Heimatdichterin, was allerdings schon etwas besser klinge als das sonst gebräuchliche Nestbeschmutzerin.

Besonders die im Drama *Burgtheater* und im Hörspiel *Burgteatta* enthaltene Kritik wurde ausschließlich auf Österreich bezogen und rief nicht zuletzt deshalb eine Welle des Protestes hervor. Die Texte wurden in die Mode der Österreich-Beschimpfung eingeordnet und besonders in der konservativen Presse als billige Denunziationen verrissen. Henrichs (1985. 59) beschreibt mit einem gewaltigen Schuß Ironie diese Resonanz: "Zutiefst verletzt es die Gefühle aller anständigen Menschen. Ein eindeutig anti-österreichisches Machwerk (...). Es führt vor (nein: es hetzt gegen) eine vom ganzen österreichischen Volk geliebte Burgtheaterfamilie." Auch Hillgruber (1991. 14) bezeichnet das Hörspiel *Burgteatta* als Jelineks "drittes Wien-Hörspiel" nach *Wien West* und *Die Ausgesperrten* und engt damit die Reichweite der in diesen Texten thematisierten Mythen auf eine Stadt ein. All dies suggeriert, daß die literarische Kritik Jelineks primär die Strukturen Österreichs bzw. Wiens treffen will und führt interpretatorisch in die Irre, denn Jelineks Texte sind mehr als das zur Gewohnheit gewordene Österreich-Beschimpfungs-

ritual. Österreich ist nur ein Fallbeispiel, eine Art Prototyp für bestimmte Tendenzen, worauf die Autorin im Interview mit Vansant (1985. 4) hinweist: Es sei in Österreich so, „daß die Gesellschaft einfach noch weit patriarchalischer strukturiert ist als z.B. in der amerikanischen Gesellschaft (...), und die Symptome zeigen sich reiner und unverfälschter als in Gesellschaften, wo sich die Unterschiede verwischen, aber immer noch da sind.“ Gerade in bezug auf den Skandal um *Burgtheater* erkannten nur wenige der Empörten das eigentliche Thema als den „Opportunismus und die politische Verdrängungsakrobatik des bürgerlichen Großkünstlertums“. (Seibert. 1986. 124) Denn Jelinek geht es allgemein um diejenigen, „die sich rechtzeitig aus der Geschichte herausgestohlen haben und denen es gelungen ist, sich als Unschuldige vor der Welt zu präsentieren“. (Int. Meyer. 1995. 47) Ihre Texte beschreiben nie nur österreichische Zustände. Sie sind nicht von der Kritik betroffen, die Michael Scharang (1986. 148) an jenen österreichischen AutorInnen übt, die nur dem eigenen Land gegenüber mutig sind, sich aber vor weiterführender Kritik hüten: „Nicht zu übersehen sind die speichelleckerischen Züge an der Österreich-Beschimpfung durch österreichische Autoren: Es wird peinlich vermieden, über die Bundesrepublik auch nur ein böses Wort zu verlieren.“ Doch Deutschland ist für Jelinek zwar anders, aber bestimmt nicht besser. So antwortet sie auf die Frage in der *Umfrage* zum Thema 'Heimat' (1978. 199), ob sie Angst habe, Österreich zu kritisieren, mittels eines Vergleichs mit der BRD:

nein, zu wirklicher strukturkritik hat man auch keine gelegenheit, weil man schon vorher daran gehindert wird, sie überhaupt auszusprechen. (...) ich hätte heute mehr angst in der BRD zur lehrergewerkschaft zu gehören und so zum verfassungsfeind zu werden. (...) mir macht das leben in bayern mehr reale, fast körperliche angst als das leben in wien, weil, siehe oben die radikalengesetze und die damit verbundene spitzelei (...) für eine atmosphäre rigidester und durchorganisiertester überwachung sorgen.

Ganz anders als bezüglich *Burgteatta* und doch genauso falsch (da zu eng) wurde die Zielweite der in *Wolken.Heim.* enthaltenen Kritik aufgefaßt. Im Fall des Theaterstücks nahm man in der Rezeption nur das wiedervereinigte Deutschland mitsamt seiner verdrängten faschistischen Vergangenheit und seinem wieder offen an den Tag tretenden Fremdenhaß als Zentrum des dramatischen Anriffs an. Daß Jelineks „(Sprach)Analyse chauvinistischer bis faschistoider Kontinuitäten und Tendenzen nicht allein an die deutsche Adresse gerichtet“ war, sondern „Österreich immer mitimpliziert sah“, hebt jedoch Polt-Heinzl (2000. 44f) hervor. Auch Jelinek tat das ihre, um das anfängliche Mißverständnis, d.h. die Einengung auf Deutschland, aufzuheben: Für die österreichische Erstaufführung am Wiener Volkstheater 1993 verfaßte sie einen Epilog mit dem Titel *An den, den's angeht*, in dem sie das Motiv des Wiedergängers, d.h. der Neuauflage der Naziideologie, mit aktuellen österreichischen Entwicklungen verbindet.

Doch besonders der Skandal um *Burgtheater* ist ein Exempel dafür, wie das tiefer liegende Thema des Textes, das wohl keine Ländergrenzen kennt, aus der Interpretation verdrängt werden kann. Dieses ist die Möglichkeit der faschistischen Vereinnahmung von Personen, Kunst und Sprache zur Manipulation der Massen und die Verantwortung der KünstlerInnen für ihr Tun. Die Bretter bedeuten in diesem

Drama und im daraus hervorgegangenen Hörspiel wirklich die Welt. Janz (1995. 69) erkennt richtig, daß trotz der Fülle von historischen Namen noch lange nicht von einem historischen Zeitstück gesprochen werden kann. Der Text beleuchtet allgemein die Funktion der Unterhaltung in einem Gesellschaftssystem und die vom Mythos Kunst verdeckte Verantwortung für Propaganda zur Unterstützung eines menschenverachtenden Systems.

Genauso wenig wie *Burgtheater* und *Burgteatta* reine Denunziationen der SchauspielerInnenfamilie Hörbiger/Wessely sind, behandelt das Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* die Problematik genau des einen steirischen Fremdenverkehrsortes. Ramshofen steht erstens für die touristische Vermarktung ländlicher Regionen überhaupt und dient noch allgemeiner als Beispiel für die Strategien der Besitzenden - hier der Bauern -, ihren Besitz fest in der Hand zu halten und so über Generationen hinweg ein altes, ungerechtes Machtgefüge zu bewahren und zu naturalisieren. Die Werbestimme zählt in diesem Hörspiel immer wieder internationale Firmen auf, die von der Ware Landschaft profitieren, und Autorin sowie Redakteur stellen den Bezug zur Bewußtseinsindustrie her, die den Mythos Natur vermittelt. Der sogenannte Strukturwandel in der Steiermark und die damit verbundene Verfestigung alter Hierarchien erscheint als Mosaikstein in einer allgemeinen Ökonomie. Außerdem lassen die in diesem wie auch in anderen Hörspielen nicht einmal mit Namen ausgestatteten prototypischen Figuren keine zeitlich und räumlich begrenzte Deutung zu.

Trotz des in manchen Hörspielen anklingenden österreichischen Ambientes kann so die Reichweite der Mythen und die Kritik an diesen nicht auf Österreich eingeschränkt werden. Auch die Ausweitung der Bezüge nur auf Deutschland geht an den Texten vorbei, wenn die dort enthaltenen Analysen kapitalistischer und patriarchaler Strukturen, deren Fortbestehen die Mythen unterstützen, betrachtet werden. Nochmals sei hier auf die Aussage Barthes' verwiesen, daß alles, wovon der Diskurs Rechenschaft ablegen kann, zum Mythos werden kann. Um diesen Mechanismus geht es der Autorin. Die Aussagen Jelineks entstammen nach Schmölzer (1982. 89) zwar einem bestimmten Land, sind aber von überregionalem Interesse, denn als

Marxistin, als Kommunistin greift sie nicht nur die kapitalistisch orientierten Industrienationen an, sondern übt darüber hinaus auch Kritik an den sozialistischen Ländern, in denen sich, trotz der Änderung der ökonomischen Verhältnisse die Ausbeutung der Frau keineswegs geändert hat.



## 2.4 Sprachkritik als Gesellschaftskritik:

### Sprache selbst zum Sprechen bringen

Man richtet sich in der Sprache nicht wohlig ein (...). Man muß die Sprache, auch wenn sie es nicht will, zwingen, diese Verlogenheiten preiszugeben. (...) Ich zwingen sofort den Ideologecharakter der Worte hervor. Ich lasse die Sprache sich selbst nicht ausruhen. Ich reiße sie immer wieder aus ihrem Bett heraus. (Int. Meyer. 1995. 73)

Jelineks Hörspiele stehen im Zeichen eines allumfassenden Mißtrauens gegen die Sprache. Dieser Argwohn ist der Antrieb für ihr künstlerisches Wirken und ihre Freude am Sprachspiel. Schestag (1997. 116) setzt Jelinek in dieser Hinsicht in den Kontext der Theorie Wittgensteins: "Was in Jelineks Texten Gesellschaftskritik ist, zeigt sich in Form von Sprachkritik, weil die kritisierten Formen sozialen Austausches im weiten Sinne von Wittgensteins Sprachspiel-Begriff immer als sprachlich vermittelte erscheinen." Wenn man davon ausgeht, daß Sprache unser Denken und Handeln organisiert, dann erschafft sie unsere Wirklichkeit. Diese sieht Wittgenstein nicht mehr als fixe Größe, da unser tägliches Wirklichkeitsbild ein willkürliches ist. Für ihn können Sprachgebrauch und Bedeutungsprägung nicht unabhängig von der jeweiligen Lebensgemeinschaft untersucht werden. Als Faktoren der Bedeutung sind spezifischer Sprachgebrauch (z.B. Wortwahl), spezifische Sprachverwendungssituation (Referenz) und die Lebensform der Sprachgemeinschaft einzubeziehen. Da das Bewußtsein die bestehende Lebensform nicht transzendieren kann, ist es in ihr gefangen, weil es sich einer Sprache bedienen muß, die untrennbar mit dieser Lebensform verbunden ist. Koch (1986. 12) begreift deshalb Wittgensteins Sprachkritik als "Analyse der sinnerzeugenden Funktionsmechanismen von Sprache", als das "Aufzeigen des Status quo, um dem Denken eine Grenze gegenüber metaphysischen Spekulationen zu ziehen". Für Koch (1986. 7f) ist daher die Theorie Wittgensteins die Grundlage jeder weiterführenden Sprachkritik.

Die Sprache oder besser gesagt diese ritualisierten Sprachspiele versucht Jelinek darzustellen und durch ihre Verstärkung für ihr ideologiekritisches Verfahren zu nutzen. Sie betont noch 1999 im Interview mit Chirine Ruschig, daß man nicht denken könne, was man nicht sprechen kann und umgekehrt. Sie interessiert vor allem diese Verbindung von Denken und Sprechen. "Doch was bewirkt die Sprache? Sie ist weniger wert wie das Leben selbst, denn sie ist das Leben selbst", heißt es in Jelineks Stück *er nicht als er* (1998. 13). Sprache wird als *das* Instrument zur Orientierung in der Welt begriffen. Sie ist mit dem Denken und dem Handeln eng verknüpft und davon nicht zu trennen.

Die für die österreichische Nachkriegsliteratur kennzeichnende literarische Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Sprache und Gesellschaft (vgl. Kapitel 1.1 u. 1.4) überträgt Haider-Pregler (1976. 523) auf das österreichische Hörspiel: Wenn das Denken des Menschen dem Stand seiner Sprache entspricht, so wird die Auseinandersetzung mit der Sprache zu einer Auseinandersetzung mit dem Menschen. Folglich müßten neue Ausdrucksformen eine Veränderung der Sprache und somit des Weltbildes bewirken. Da die traditionelle literarische Darstellung verdächtig geworden ist, wenn die

naive Sprachverwendung gleichzeitig die Reproduktion der bestehenden Lebensform bedeutet, entsteht aus der Auseinandersetzung mit dem Beschreibungsproblem der Literatur eine sprachspezifische Literatur und die verstärkte Untersuchung der Sprache hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die Lebens- und Herrschaftsform. Höller (1982. 32f) begründet die Tendenz der österreichischen Literatur zur Sprachkritik auf historischer Basis mit dem "Ineinander der verschiedenen Sprachen, Kulturen, Traditionen und Lebensformen in der Habsburgermonarchie" und deren sprichwörtlicher "Unübersichtlichkeit der Erlässe, Gesetze, Verordnungen" inklusive deren raffinierter Umgehung. Daraus folge ein geschärfter Sinn für ein sprachliches Relativitätsprinzip, eine differenzierte Rezeption und die Fähigkeit zur sprachlichen Verfremdungstechnik.

Es entstehen Ende der sechziger Jahre in Österreich nach Koch (1986. 13ff) zwei sprachkritische Ansätze: der ideologiekritische, wie ihn z.B. Jelinek verfolge, und der erkenntniskritische der Grazer Gruppe.<sup>116</sup> Während der ideologiekritische die gesellschaftlichen Bedingungen des Sprachgebrauchs aufzeigen will, untersucht der erkenntniskritische eher die Auswirkungen der Sprache auf das Bewußtsein des einzelnen. Die erkenntniskritische Fragestellung lautet: "Wie werden unsere Wahrnehmungs- und Denkweisen und Verhaltens- und Empfindungsweisen durch die Mechanismen der Sprache gesteuert und manipuliert?" (Koch. 1986. 15) So wird z.B. in Handkes *Kaspar* (1968) Sprache zwar als Herrschaftsinstrument vorgeführt, doch dabei steht das Individuum im Vordergrund, während gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge sekundär bleiben. Diese nicht-mimetische Literatur versucht, das Sprachproblem vorzuführen und verfestigte Bedeutungen durch Sprachspiele zu überwinden. Allerdings erscheinen die dort angebotenen neuen Lebensformen oft als Niemandsland, als von der gesellschaftlichen Ordnung isolierte Zufluchtsstätten für Aussteiger, die zwar eine individuelle Befreiung ermöglichen, aber die Einflußnahme auf gesellschaftliche Prozesse ausschließen. Dagegen begreift die ideologiekritische Sprachkritik Sprache als einen Spiegel der Gesellschaft und fragt nach den gesellschaftlichen Bedingungen vorformulierter Sprache und deren Funktion im bestehenden Gesellschaftssystem. Sie geht davon aus, daß durch Sprachgebrauch "ein Bild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit erzeugt" werde, "das nach den Interessen derer ausgerichtet ist, die diese Gesellschaft beherrschen." (Koch. 1986. 20) Auf der Grundlage des Marxismus geht dieser Ansatz, den auch Jelinek verfolgt, davon aus, daß die Sprache ein verfälschtes Bild von der Wirklichkeit liefert. So schreibt die Autorin in *Oh Wildnis oh Schutz vor ihr* (1985. 83): "Das Tier vertraute zu seinem eigenen Schaden blind der menschlichen Sprache. (...) Mithilfe der Sprache werden Tier und Mensch oft getäuscht."

Die Sprache ist nicht nur in gesellschaftliche Machtzusammenhänge verstrickt, sie drückt nicht nur Herrschaftsverhältnisse aus, sondern hilft auch, diese zu verfestigen. Wenn "ideologisierte Sprache zur Alltagssprache wird, wird das Bewußtsein der Herrschenden zum herrschenden Bewußtsein." (Koch.

---

<sup>116</sup> In ihren literarischen Anfängen wurde Jelinek als Mitglied der Grazer Gruppe angesehen. Angesichts der Meinungsverschiedenheiten über die Funktion von Kunst kann sie jedoch spätestens seit dem Erscheinen von *Die Liebhaberinnen* 1975 nicht mehr dazugerechnet werden.

1986. 21) Ideologisierte Sprache hat die Aufgabe, die Wirklichkeit zur Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen status quo zu verzerren. Sie bedient sich des uneigentlichen Sprechens, um Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse zu verschleiern und das Bewußtsein nach den Interessen der Herrschenden auszurichten. In dieser Doppelfunktion ideologisierter Sprache zeigt sich der Zusammenhang zwischen Sprache, Bewußtsein, Sprachgebrauch und Sinnübermittlung. Wenn also Sprache als System das menschliche Bewußtsein prägt, kann eine Gesellschaft über ihre Sprache kritisiert werden. "Stets auf der Suche nach jener ideologisierten Sprache, die die Wirklichkeit verschleiert, bildet Jelinek diese ab, um durch sprachkritische Arrangements (...) deren konkrete Bedeutung sinnfällig werden zu lassen." (Doll. 1994. 18) Jelinek geht dabei nach Demetz (1988. 6) von folgender Grundthese aus:

indem die Medien in sinnlichkeitszerstörenden sinnlichen Ritualen realisiert werden, indem sie eben die Wahrnehmung der Selbstwahrnehmung entheben, die als Handlung im Kontext einer Geschichte von Handlungen steht, zerstören sie notwendigerweise auch Sprache und zwar von ihrer sinnlichen Seite her.

Über Verfremdung von Wort und Syntax sowie vorsätzliche Verstöße gegen die tradierte Sprachrezeption scheint das für die Hörspiele verwendete Wortmaterial Eigendynamik zu entwickeln. Mit Hilfe unterschiedlicher Methoden manipuliert Jelinek die manipulierte Sprache. Sie geht bis in das Wort selbst, arbeitet mit Alliterationen oder ändert nur Silben und Buchstaben, um den ideologischen Charakter eines Wortes bloßzulegen, es zu entmythisieren und ihm seine Geschichte zurückzugeben. Triviale Sprachhüllen füllt diese Virtuosin des sprachlichen Repertoires mit Bedeutung bzw. treibt diese wieder hervor. Über die Struktur der Sprache will Jelinek die Struktur des zugrundeliegendes Denkens sichtbar machen. Sie seziert sie wie eine Naturwissenschaftlerin, um Kritik an der Sprache als Herrschaftsinstrument und darüber an den Herrschenden zu üben. Was Elfriede Jelinek über Erika, die Hauptperson des Romans *Die Klavierspielerin* (1983. 73f), schreibt, gilt für die Autorin selbst: "Mit einem kleinen Hammer klopft sie die Wirklichkeit ab, eine eifrige Zahnärztin der Sprache." Für Löffler (1980. 62) liest sich Jelineks Sprache deshalb "wie unters Seziermesser gekommen, sie ist eine sarkastische Montage aus Floskeln, Klischees und Phrasen, deren Verlogenheit die Jelinek durch Kontext-Veränderungen dem nackten Hohn preisgibt".

Die Autorin entwirft in ihren Hörspielen nicht Gesellschaftsbilder anhand *von*, sondern *in* der Sprache. Die 'Handlung' ist oft nur das Gerüst für das, was sie mit dem Text eigentlich will. Die "Konfrontation von Lebens- und Sprachwelt findet *in* der Sprache ihren Ort, der Medium- und Schauplatzfunktion zukommt". (Meyer. 1994. 39) Von den Gewaltverhältnissen, um die es geht, erzählt die Autorin nicht. Sie sucht sie in der Sprache selbst. "Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen", heißt es in *Lust* (1989. 28). Für die Autorin ist das, was sie schreibt, "die Wahrheit, die höhere Wahrheit in dem Sinn, daß die Sprache eben selbst spricht." Jelinek versucht, "die Sprache selber die Wahrheit sagen zu lassen und der Wirklichkeit einen gewissen Drall oder eine Tendenz in der Beschreibung zu geben." (Int. Classen. 1989. 33) Sie will, wie sie im Interview mit Biron (1984. 47) meint, "Engagement im weitesten

Sinne nicht mit den Stilmitteln des sozialistischen Realismus" üben, sondern "mit avancierten ästhetischen Methoden". Sie habe immer die Frage interessiert, "welche Sprache man für Politisches verwenden kann, ohne pathetisch zu werden". (Int. Moser. 2000. 1) Obwohl die Autorin also intensiv mit Sprache arbeitet, schafft sie doch keine rein experimentelle Literatur. Ihre Sprachexperimente werden zu Sezierwerkzeugen sozialer Hintergründe und zu Mißtrauensäußerungen gegenüber dem herrschenden Diskurs. Sie will keine 'reine' Sprache ohne Subtext produzieren, sondern eine, die ihren Subtext nicht mehr verbirgt. Elfriede Jelinek übt Gesellschaftskritik über den Weg der Sprachkritik. So entsteht ihr ureigenster 'Überrealismus'. Dennoch kann nicht von einer "radikalen Umkehrung jenes Abbildungsverhältnisses, in dem Widerspiegelungstheoretiker das Verhältnis von Sprache und Realität, Literatur und Wirklichkeit gesehen haben", gesprochen werden, wie es Schestag (1997. 30) tut. Jelinek erprobt vielmehr einen neuen Umgang mit eben diesem Zusammenhang. Denn schon Barthes (1964. 122f) begriff die Sprache als "eine Form, sie kann nicht realistisch oder irrealistisch sein. Alles, was sie sein kann, ist mythisch oder nicht. (...) Die Sprache des Schriftstellers hat nicht die Aufgabe, das Reale darzustellen, sondern es zu bedeuten."

Schon jetzt kann festgehalten werden, daß in Elfriede Jelineks Hörspielen Sprache in ihrer Geschichte sichtbar wird und Geschichte in der Sprache. So denunziert sich die Sprache selbst und damit den Gegenstand, über den sie spricht. Elfriede Jelinek stellt das Wirklichkeitsbild dar, das im alltäglichen Sprachgebrauch unsichtbar vermittelt wird. Dessen wirklichkeitsverzerrende Qualität zeigt sich über den Verweis auf den realen Sachverhalt. Der Zusammenhang von Trivialmythen und geschlechtlichen wie sozialen Hierarchien geht in die Hörspiele nie in der Form eines Sozialreports ein, sondern wird in Anlehnung an Barthes auf der metasprachlichen Ebene dargestellt. Deshalb kann bei der Analyse des Werks Jelineks eine strenge Form-Inhalt-Dichotomie nicht durchgehalten werden, denn die Form macht die Bedeutung aus, bekämpft das von den Figuren Gesagte und macht es als Mythos kenntlich, so daß diese Trennung in der Arbeit als pragmatische, aber zur Strukturierung des Zugangs zum Werk notwendige zu erachten ist.

### **2.4.1 Die Hörspiele als (auch) lesbare Literatur**

Schmitz-Mayr-Harting (1976. 35 ) begreift das 'Neue Hörspiel' als die Überwindung des noch lesbaren. Doch die Hörspiele von Elfriede Jelinek sind durchaus lesbar, wenn sie auch ohne Hinzuziehung ihrer nur hörbaren Bestandteile nicht voll zu erfassen sind. Stilistische Merkmale, welche die Prosa und die Dramen Jelineks charakterisieren, sind auch in ihren Hörtexten zu finden. Um diese soll es in den folgenden Kapiteln im Einzelnen gehen.

Die Kleinschreibung mancher publizierter Hörspiele ist ein Indiz dafür, daß die Hörspiele nicht nur für ihre Sendung geschaffen wurden, sondern durchaus auch lesbare Literatur sind. So soll an dieser Stelle

ein kurzer Exkurs über dieses graphische Merkmal folgen. Die Autorin praktiziert dieses Verfahren, diesen Bruch mit der Rechtschreibnorm vor allem in ihrer frühen Phase als Hörspielautorin, in welcher der Einfluß der Wiener Gruppe noch stärker ist. Eine grundsätzliche Arbeitsthese der österreichischen Avantgarde der Nachkriegszeit war ja die prinzipielle Gleichwertigkeit des Materials, angefangen von Wortkategorien bis zur Ununterscheidbarkeit von Literatur und Nichtliteratur (vgl. Kapitel 1.1). Herrschende Stil-, Rede- und Sprachsysteme wurden negiert und wenn möglich destruiert. Die sprachästhetische Basis dieses Verfahrens läßt sich so darstellen: “Unter dem Aspekt ihres Materialcharakters sind alle sprachlichen Elemente (wie immer sie im einzelnen definiert werden) zunächst gleichwertig. Ausgezeichnet werden sie erst durch die Selektion und durch die Art ihrer Zusammensetzung in der künstlerischen Praxis.” (Berger. 1987. 33) Der graphische Angriff auf Worthierarchien kann im übertragenen Sinne auch als Angriff gegen Werthierarchien der bürgerlichen Ordnung angesehen werden. In Jelineks frühen Texten, so z.B. in *wir sind lockvögel baby!* (1970), ist die einzige Form der Großschreibung die ganzer Wörter, die im Text wie ein Aufschrei wirken. Zusätzlich deuscht Jelinek Fremdwörter ein. Trennstriche und Kommata fehlen völlig. Schaad (1999. 12) bezeichnet Jelineks frühe, kleingeschriebene Prosa, als eine “Satzmaschine, die die Klassenlage kurz und klein schreibt.” Die Praxis der durchgängigen Kleinschreibung begründet die Autorin im Interview mit Sauter (1981. 116): “Ich wollte die Hauptwörter (...) nicht über Gebühr über die anderen erheben. Zeitwörter und Hauptwörter waren mir gleichwichtig.” Wenn Jelinek in ihren frühen Hörspielen auf Kleinschreibung achtet, ist dies also nicht nur als formalästhetisches Bonbon zu werten. Bezüglich der Prosa ist dies für Graf (1991. 190) der “konsequent betriebene Versuch, eine Tabula-rasa-Strategie für den gesellschaftlichen Bereich auch auf die Sprache auszudehnen”. Zugleich kann die Kleinschreibung die unterschiedlichen Möglichkeiten von Lesarten fördern. Der kreative Umgang mit dem Hörspieltex und dessen bewußtere Aufnahme wird durch die Kleinschreibung unterstützt. Nach Vis (1998. 46) erzeugt dieses Fehlen diskriminierender Unter- und Überordnung einen beständigen “Sprachfluß, dessen gleichgeordnete Elemente Strukturierungsversuchen zunächst widerstehen.” Dieser Wertung schließe ich mich in Hinblick auf das Hörspieloeuvre an.

Janz (1995. 27) wertet die Kleinschreibung bei Jelinek als visuelles Mittel, um “den Blick vom Beschriebenen auf die Schreibweise zu lenken und diese selbst das Beschriebene kommentieren und interpretieren zu lassen.” Ein zusätzlicher Effekt ist, daß sich die Lesegeschwindigkeit bedeutend verlangsamt. Die Rezeption des Hörspielskripts nimmt so etwa die gleiche Zeit ein, wie das Anhören der Umsetzung im Radio.

Es verwundert zunächst, daß sich das Hörspiel *Wien West* als erstes Hörspiel Jelineks an die Regeln der Groß- und Kleinschreibung hält. Denn gerade dieses Hörspiel steht noch in der Tradition der Wiener Gruppe. Es kann nur darüber spekuliert werden, warum dies so ist: Das Skript zum Hörspiel scheint ziemlich schnell eingetippt worden zu sein. Es wimmelt von Tipp- und Interpunktionsfehlern, fehlenden

Leerzeichen und schnellen Ausbesserungen.<sup>117</sup> Das Skript wurde wohl in großer Eile verfaßt, diese ‘Rohfassung’ dann aber nicht mehr für eine Publikation korrigiert, die ja tatsächlich nie erfolgte.

Im ganzen gesehen, macht das Manuskript zu *wenn die sonne sinkt* einen bei weitem professionelleren Eindruck. Hier ist die Kleinschreibung durchgängig. Die Regeln der Interpunktion werden nicht eingehalten. Dennoch ist das Hörspielskript, zu dem eine identische Druckfassung existiert, gut lesbar, da es fast völlig auf Nebensätze verzichtet. Dagegen hält sich die Autorin im nie veröffentlichten *Untergang eines Tauchers* wieder an die Regeln der Groß- und Kleinschreibung. Satzzeichen gibt es allerdings auch hier an keiner Stelle. Die kurzen, weitgehend unbekannten Texte *fragen zu flipper* (1970) und *untergang eines tauchers* (1970) können zwar nicht als Druckfassungen des Hörspielskripts gewertet werden, orientieren sich aber z.B. hinsichtlich des brutalen, aus Serien entliehenen Personals sehr stark an ihm. Beide Texte sind konsequent klein geschrieben und kennen keine Interpunktionsregeln. Die *Ballade* ist eines der wenigen Hörspiele Jelineks, das auch in einer Druckfassung vorliegt. Es bildet den mittleren Teil von *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel - Essay* (1980). Die Druckfassung hält sich durchgehend an die Kleinschreibung, während das Hörspielskript die gängigen Regeln der Orthographie befolgt.

Publiziert wurden auch die von Jelinek verfaßten Folgen 9, 11, 12 und 13 der Hörspielserie *Jelka*. Die neunte in *Wespennest* veröffentlichte Folge, die nicht völlig mit dem Hörspielskript übereinstimmt, kennt keine Großbuchstaben. Zusätzlich erschwert die Schriftart ein schnelles Lesen des Textes, so daß die Lesezeit dieser Fassung der Hörspielfolge etwa mit ihrer Sendedauer identisch wird. Die anderen Folgen halten sich dagegen in der Publikation an die Rechtschreibnorm, wie auch die - allerdings nicht veröffentlichten - schriftlichen Fassungen der Adaptionen und die späteren Hörspiele der Autorin.

Das Ignorieren orthographischer Regeln, das besonders die publizierten Hörspiele betrifft, ist der offensichtlichste Hinweis darauf, daß die Hörspiele Jelineks durchaus zum Lesen geeignet sind und auch in Hinblick auf diese Rezeptionsform verfaßt wurden. In den folgenden Kapiteln nun sollen die vom Medium Radio unabhängigen sprachlichen Mittel, die in die Hörspiel Eingang fanden, dargestellt werden.

#### 2.4.1.1 Satire, Ironie, Sarkasmus bis Zynismus

“Die literarische Arbeit der Satire ist das Entmythologisieren”, schreibt Jelinek im Essay *Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen*. (1980. 223) Für Urbach (1999. 15) ist die Autorin eine “Feinmechanikerin” der Ironie an jener “kaum merklichen, dennoch scharfkantigen Berührungsstelle von Ironie und Zynismus”. Sie gilt heute “aufgrund ihrer meisterhaften sprachanalytischen Stilführung als eine der bedeutendsten Vertreterinnen der politischen Satire in der deutschsprachigen

<sup>117</sup> Die offensichtlich nicht bewußt gemachten Fehler wurden von mir zum leichteren Verständnis des Textes nicht übernommen. Auch die wenigen Tippfehler im Skript von *wenn die sonne sinkt* wurden in den Zitaten getilgt.

Gegenwartsliteratur". (Lamb-Faffelberger. 1992. 28) Auch Janz (1995. 147) stellt fest, daß die satirische Sprachkritik von Karl Kraus und Walter Serner bei Jelinek fortgesetzt wird und meint: "Historisches Eingedenken ist eingewandert in die Form." Schestag (1997. 151f) unterscheidet zwei Formen der Ironie im Werk Jelineks: Die exekutive habe vor allem das Ziel, Mythen, Traditionen, Autoritäten und Diskurse über die kritische Zeichnung von Personen und Situationen zu zerstören. Sie sei situativ bestimmt, kontextgebunden eingesetzt und trage zum Teil parodistische und satirische Züge. Die kontemplative Ironie dagegen habe formprägende Qualität und bestimme die Struktur des ganzen Werkes. Satire entsteht also bei Jelinek durch satirischen Stil und satirische Struktur. In diesem Kapitel soll es um die grundsätzliche, die Texte durchziehende Satire und Ironie gehen, auf deren spezielle Techniken später eingegangen wird. Der ironische bis sarkastische Zug im Werk Jelineks limitiert den Zugang zu ihm, denn er setzt Erfahrung im Umgang mit Ironie voraus.<sup>118</sup> Gerade wegen dieses Stils wurde die Autorin immer wieder hart kritisiert, wenn Jelinek irrtümlicherweise mit ihren Sprachmitteln identifiziert wurde: "Jelinek makes fun of the language of the consciousness industry, and yet she has been accused of making fun of the working class." (Levin.1979. 145)

Die satirische Methode ist immer gebunden an menschliches Fehlverhalten, die dafür Verantwortlichen und die Möglichkeit zur Veränderung. Für Demetz (1988. 74f) ist sie eine "Utopie ex negativo" und die Gesellschaftskritik der Kreuzpunkt zwischen Satire und Utopie. Deshalb sei die Satire für Jelinek der adäquate literarische Aussagemodus, der in all ihren Texten - auch in den theoretischen - zum Tragen komme. Satire ist prinzipiell ohne Referenz nicht möglich. Ihr Ziel ist die Enthüllung von Widersprüchen, ist Kritik. Nach Fliedl (1991a. 63) ist der Ausgangspunkt satirischen Schreibens immer ein kritischer Impuls, der aber ins Leere geht, wenn nicht zumindest noch eine Schwundstufe der Erkennbarkeit von Wirklichkeit vorhanden ist: "Die Sprachsatire suspendiert die Referenzbezüge durch das Operieren mit dem Diskursmaterial und hat den Anspruch, daß die Wirklichkeit mit dieser Sprache zur Deckung kommt." Satire bildet die Wirklichkeit zwar nie mimetisch ab, doch sie entfernt sich auch nie so weit von ihr, daß die Referenz und das Spannungsverhältnis zur Realität unterbrochen wäre. Der Bezug muß gegeben und ersichtlich sein. Nach Schestag (1997. 147 u. 149) besteht die besondere Spannung der Ironie im Akt der Negation, durch den Phänomene aus einem Entsprechungsverhältnis zueinander in ein Verkehrsverhältnis gesetzt werden. Diese Verkehrung "eröffnet der Ironie einen Spielraum der Uneigentlichkeit", der es ihr erlaube, "uneindeutig und doch verständlich" zu sein. Der eigentliche Sinn wird uneigentlich und doch erkennbar ausgedrückt. Daraus folgert sie: "Aus der Spiegelung und Brechung von Stoffschichten und Handlungsverläufen erwachsen Spielräume für Ironie, mit deren Hilfe Jelinek kritische, das heißt parteiliche und doch offene Skizzen mediengeprägter

---

<sup>118</sup> Das einzige Hörspiel, in dem Ironie eine untergeordnete Rolle spielt, ist *Kasperl und die dicke Prinzessin*. Da es sich hier um ein Kinderhörspiel handelt, ist dies nicht weiter verwunderlich.

Wirklichkeit zeichnet.“ Werner Schneyder (1981. 54) beschreibt die “spielerischen Techniken” der Satire so:

Sie jongliert mit der Kugel solange, bis der gemeinte Passant so nahegetreten ist, daß man ihm genau aufs Hirn hauen kann. Das Gleiche gilt für die Keulen. Die Satire lockt Publikum auf ein Seil von Sprache, auf dem es sich nicht halten kann, von dem es - möglichst schmerzlich - abstürzen soll.

Jelinek jongliert satirisch mit extremer Geschicklichkeit und knüppelt mit besonderer Wucht. Typisch für den satirischen Stil Jelineks ist die Tatsache, daß ihr jede Figur zum Abziehbild wird und sie jedes Übel als Teil eines Gesamtübels sieht (vgl. Kapitel 1.2 zu Karl Kraus). Außerdem schafft die Diskrepanz zwischen scheinbar Gesagtem und wirklich Gemeintem in den Hörspielen eine durchgängige Satire, die manchmal im Sarkasmus endet. Ironische Distanzierung entsteht auch, wenn anzitierte Ideologeme aufeinanderprallen, um sich selbst zu entlarven. Die u.a. daraus resultierende Verfremdung vorgegebener Muster und Motive ist das Grundprinzip von Jelineks satirischer Technik. Bekannte und anerkannte Rollen, Klischees und Redewendungen entstellt sie, um die Normalität als Gewaltstruktur erkennbar zu machen und umgekehrt.

Satire bietet die Möglichkeit, diverse Diskursregister gegeneinander auszuspielen. Ihr Gegenstand ist bei Jelinek vor allem der Geschlechterdiskurs sowie der wirtschaftliche und soziale Diskurs. Laut Doll (1994. 35) entsteht Satire in den Texten Jelineks nicht nur durch “ihre aggressive Tendenz in Verbindung mit persuasiver Absicht und ihre daraus resultierende Sozialität (...), sondern auch durch ihre intertextuelle Beziehung zu anderen Texten.” Jelineks diskursanalytisches Verfahren in den Hörspielen stellt den herrschenden Diskurs dar und überzeichnet ihn satirisch. Satire plus Diskursanalyse kennzeichnen Jelineks Textproduktion, die sprachliche Fallen aufstellt. Die Sprache ist Opfer und Täter zugleich. Denn der satirische Effekt entsteht bei Elfriede Jelinek dadurch, daß sie der Sprache und der Welt der Trivialmythen keine Sphäre der Wahrheit oder Natürlichkeit gegenüberstellt, sondern in deren Raum und Medium bleibt. Die deformierte, deformierende und Mythen erzeugende Sprache wird abermals deformiert. Die mythische Deformation wird nicht rückgängig gemacht, sondern ad absurdum geführt und angegriffen. Die in den Hörspielen auftretenden Figuren sprechen den Kommentar zur eigenen Rede mit, so daß diese unstimmig wirkt. Sie denunzieren ihr eigenes Sprechen. Z.B. enthält in *Burgteatta* die Sprache der Figuren das Einverständnis und die Teilhabe am Holocaust, die in der Realität so selbstverständlich nicht ausgesprochen werden könnte. Der Text “läßt die Figuren selbst sprechen, was die Deutung und Interpretation ihres Verhaltens ist. (...) die Figuren sind ihre eigenen Interpreten.” (Janz. 1995. 70)

Jelinek verhilft der herrschenden Sprache zum Ausdruck, überspitzt sie aber satirisch. Darstellung und Urteil sind kaum zu trennen. Mimesis und Verwerfung wechseln sich ab. Jelinek leistet damit das, was Barthes als die Arbeit der (Ent-) MythologInnen bezeichnet. Er meint (1964. 89), “daß ein wenig Formalismus von der Geschichte entfernt, aber daß sehr viel Formalismus zu ihr zurückführt.” Jelinek



führt die Arbeit des Mythologen aus, der nach Barthes (1964. 149) ohne Sarkasmus nicht auskommt: „Sein Verhältnis zur Welt ist sarkastisch. (...) Die Zerstörung, die er in die kollektive Sprache trägt, ist für ihn absolut, sie füllt seine Aufgabe bis zum Rand, ohne die Annahme einer Belohnung. (...) Die Utopie ist für ihn ein unmöglicher Luxus.“

Im Interview mit Vansant (1985. 3) stellt Jelinek ihre Texte „nicht unbedingt in die Tradition der weiblichen, sondern der ironischen Literatur“. Sie seien „eine zum Sarkasmus gewordene Satire“. Löffler (1980. 62) äußert zu *Die Ausgesperrten* ähnliches: Jelinek dogmatisiere „die Musilsche Ironie zum Sarkasmus.“ Die Autorin bezeichnet sich im Interview mit Bei/Wehowski (1984. 46) selbst als „eher rational, zwangsrational“, denn „Ironie bedingt eine sehr rationale Sicht.“ Warum satirisches Schreiben von Frauen so selten praktiziert wird, begründet die Autorin im Interview mit Lachinger (1990. 42) damit, daß die Satire eines Erzählstandpunktes bedürfe, „den Frauen sich selten erarbeiten können“, weil sie „zu sehr in den Verhältnissen drinnen stecken.“ Sie weiß sehr gut und betont immer wieder, daß gerade diese Art zu schreiben für eine Frau eine phallische Anmaßung bedeute. So meint sie im Interview mit Roeder (1996. 1): „Spott wirkt immer kastrierend. Spott und Ironie sind objektivierende Kunstmittel, die ein Ich-Bewußtsein voraussetzen, das von sich absehen kann. Spott und intellektuelle Arbeit einer Frau sind im patriarchalen System Überschreitungen.“ Daß Elfriede Jelinek mit ihrer satirischen Methode auch bei Frauen aneckt, ist ihr bewußt, was sie wiederum satirisch in der Beschreibung einer *Versammlung* (1977. 30) von feministischen Autorinnen kommentiert. Dort war die Satire „sehr unbeliebt (...), vermutlich, weil sie nicht - wie du - den Schmerz fühlen kann (...). Abstraktion gilt offenbar als intellektuell und daher entartet.“ Gerade im Kontext der Frauenliteratur der siebziger und achtziger Jahre wurde eine satirische und ironische Schreibweise aufgrund ihrer Distanziertheit und mangelnden Authentizität als Rückgriff auf angeblich männliche Schreibmuster verworfen. Ein distanzierter Standpunkt auch zum eigenen Leiden war nicht erwünscht. Von der eingenommenen Warte des Opfers aus konnte nicht satirisch geschrieben werden. Aber bei Jelinek kippt die lange währende „Frustration“ und das „Leiden an den Verhältnissen, an den Männern (...) um in Aggression und ein bißchen Zynismus“. (Int. Biron. 1984. 47) Zu Recht betont also Rasper (1990. 124) die Sonderstellung Jelineks, weil satirische Texte nicht zur Domäne von Schriftstellerinnen gehören. Ironie, Sarkasmus, Polemik, Haßtiraden provozieren und verstoßen gegen Weiblichkeitsgebote. Die wenigen Literatinnen, die die radikale Ästhetik satirischer Schreibweisen vertreten, sind um so häufiger Gegenstand abwertender Kritik, was ein Blick auf Rezensionen von Arbeiten Jelineks bestätigt. Rasper sieht den Grund dafür in der Tatsache, daß in satirischen Texten von Frauen, insbesondere denen von Jelinek, „in stärkster Ausprägung und unverschleiert ein Aggressionspotential und eine Negativität“ hervortrete, die ihren Ausdruck finde im „Umstürzen traditioneller Bilder und Wertungen, sowie im Aufbrechen und Zerstören herrschender Diskurse“. Rasper (1990. 140) betont in ihrer Analyse von *Lust*, daß sich die satirischen Momente des Romans nicht auf die Gewalt selbst richten, sondern auf die

Rituale und Inszenierungen, in die Gewalt eingeschlossen ist. Die Autorin greift satirisch herrschende Sprachspiele an, die normative Gewalt erzeugen.

Die Heftigkeit der satirischen Tendenz schwankt in den Hörspielen. Witzige, zum Lachen animierende Passagen wechseln ab mit bitterer Ironie, grotesken Szenen, Sarkasmus und offenem Spott. Zu den sarkastischen Tendenzen in ihren Texten äußert sich die Autorin - wie meist ironisch - im *Fragebogen der FAZ* (1984): "Wenn ich gewaltsam von diesem Sarkasmus wegzukommen suche, dann plage ich mich nur ein paar Wochen länger. Offenbar ist diese Böseartigkeit die mir gemäße Art zu schreiben." Das *SDR Hörspiel Feature* vom Winter 1989/90 (8) betont die "komische Bitterkeit" der Hörspiele Jelineks, die "nichts anderes ist als ein Hinweis auf die beängstigende Komik der Weltverläufe. Dabei liegen Schmerz und Albernheit so nahe beieinander, wie sie es auch in der Wirklichkeit tun." Meist ist der Witz, der durch Jelineks Sarkasmus entsteht, mehrbödiger und abgründiger als sonst. Die von Jelinek durch den Einsatz Ironie und Sarkasmus beabsichtigte Wirkung besteht für Levin (1979, 16) in der Sensibilisierung der RezipientInnen für die verbale Atmosphäre, in der sie leben: "She sharpens our vision with her wit, making us laugh but with an uncomfortable aftertaste, knowing that the content of her prose is anything but funny."

Besonders in *Wien West* sind immer wieder bitterböse und stark sarkastische Sequenzen zu beobachten. Das Opfer der Satire ist die triviale Vorlage und damit die Bewußtseinsindustrie überhaupt. Doch stärker noch als in ihren anderen Hörspielen wird in *Wien West* das Hörspielpublikum selbst ironisch thematisiert und als depravierte Masse behandelt. Auch die Ironie, die *wenn die sonne sinkt* durchzieht, speist sich aus der Verwendung der trivialen Schablone. Ähnliches gilt für das Hörspiel *Untergang eines Tauchers*, wo eine liebevolle und eine sadistische Sequenz immer hart gegeneinanderprallen, z.B. (20): "Vater du musst einen Happen essen bevor wir dich unsrem Flipper vorwerfen." In den Hörspielen prallen Gegensätze schroff aufeinander. Wenn in der *Ballade* am Dualismus männlich/weiblich auch mit vertauschten Stimmen und verschobenen Rollen festgehalten wird, ironisiert Jelinek den Geschlechterdiskurs und sein Produkt, nämlich die Definition von männlich und weiblich.

Satirischen Effekt hat in *Die Ausgesperrten* vor allem der Umgang mit Zitaten und die Tendenz des Hörspiels, den bürgerlichen Bildungsroman zu parodieren. Groteske Züge tragen die Stellen, in denen Hans versucht, die Theorien Rainers zur Einzelpersönlichkeit zu verstehen und sie doch nur ins Konkrete übersetzt. Während Rainer doziert, daß jemand sei, was er mache, kontert Hans (14): "Ich mache elektrische Leitungen, bin aber keine." Gleichzeitig tritt in diesem Hörspiel eine Person auf, deren Sprache selbst eine der Satire ist: Mit ähnlichem Sarkasmus, den die Autorin ihren Figuren entgegenbringt, reagiert Sophie auf Rainer. Dieser kontert (25): "Sarkasmus steht dir nicht Sophie. Mir steht er besser, weil er das Vorrecht der Intellektuellen ist."

Besonders in *Die Bienenkönige* ist Jelineks in Sarkasmus verpackte Skepsis bezüglich des Fortschritts und der Geschlechterbeziehungen zu spüren. Diese mündet manchmal in Zynismus, wie z.B. in der Beschreibung der Katastrophe und des damit verbundenen, massenhaften Sterbens (11f):

Man mußte sich nun nicht mehr Sorgen um das Energieversorgungsprogramm für 35 Milliarden Energieversorgungsanwärter machen, sondern nur mehr Sorgen um das Energieversorgungsprogramm für einen relativ kleinen und exklusiven Personenkreis (...). Ein größeres Problem stellten einige einfache organische Verbindungen in den oberen Stockwerken dar, in Form von Frauen und Kindern, von denen man erst in Erfahrung bringen mußte, ob sie ihre Form halten können.

Ähnlich erfolgt die Darstellung der (15) "Gesamtbilanz" nach der Katastrophe: Von den 200 Frauen in der Forschungsstation "hatten 50 überlebt, eine erstaunlich runde Summe. Eine Laune der Natur vermutlich." Besonders in den Gesprächen der Könige bricht Jelineks schwarzer Humor durch. Die Funktionalisierung der Söhne als Organbanken bezeichnen die Könige als (31) "schöne Aufgabe für einen jungen Menschen. (...) Ich, als ich noch jung war, ich hätte meinen rechten Arm für solch eine Aufgabe gegeben. (...) Vielleicht muß einer von denen tatsächlich seinen rechten Arm oder sogar noch mehr geben." Im Folgenden geloben die Könige, immer an die Söhne zu denken, die in ihnen (32) "in Gestalt einer Niere oder eines Herzens" weiterleben werden. Den Sarkasmus der Könige vollzieht der Sprecher nach, als er über den Ablauf der ersten Hinrichtungen berichtet: Daß sich fünf aufgrund zu hoher Intelligenz ausgesonderte Söhne ihrem Schicksal widersetzen, war (39) "ein wenig peinlich für alle, aber man lernte ja erst." Wenigsten wurden sie so "auf schmerzlose Weise die leidigen Probleme mit dem eigenen Körper los."

Bitter und satirisch sind auch die letzten Sätze des Sprechers in *Portrait einer verfilmten Landschaft*. Nachdem Josefa ihr hartes Leben geschildert hat, beendet sie das Interview mit der Bitte, doch ihren Lebensabend in ihrer Hütte verbringen zu dürfen. Der Sprecher meint darauf (32): "Liebe Sefa, Ihnen ist vom Leben so viel Schönes beschert worden, daß ich sicher bin, daß auch dieser, ihr bescheidener Wunsch in Erfüllung gehen wird."<sup>119</sup> Wieder stellt sich der Effekt ein, daß einem das Lachen im Halse stecken bleibt. Allerdings zieht sich durch dieses Hörspiel auch Mitgefühl für Josefa, deren Schicksal ein authentisches ist, auf das Jelinek während ihrer Filmrecherchen stieß. Sarkasmus überdeckt hier nicht die Anteilnahme am Los der alten Frau, verbunden mit der Wut auf die Verursacher dieser bitteren Lebensumstände.

#### **2.4.1.2 Wiederholungsstruktur, Parallelismus und Tautologie**

Die Wiederholung von Wörtern und Sätzen ist in fast jedem Text von Elfriede Jelinek zu beobachten. Wiederholungen in der Rede der Figuren bedeuten immer einen Angriff auf den Mythos der Indivi-

dualität und einen Hinweis auf Sprach- und Verhaltensnormen, die reproduziert werden. Eine Passage aus *wir sind lockvögel baby!* (1970. 39) erinnert in ihrer Monotonie, ihrer Aneinanderreihung von ähnlichen kurzen Aussagesätzen an einen Rosenkranz: “amerika. ist faschistisch. russland. ist revisionistisch. mao. ist unsere hoffnung. ho. ist unsere zukunft. der erlöser. ist donald duck. neger. sind potent. chinesen. sind alle schauspieler.” Linke wie rechte Pauschalisierungen werden durch die Monotonie des ‘Gebets’ kritisiert. Rhetorische Figuren wie Parallelismus, Anaphern und Wiederholungen sind in den Hörspielen Elfriede Jelineks Ausdruck einer kommentierenden, mythendestruierenden Meta-Meta-Sprache. Dient die Wortwiederholung und die Epanalepse gewöhnlich der Verstärkung einer Aussage und der Steigerung des Nachdrucks, so bewirken diese rhetorischen Figuren in den Hörspielen das genaue Gegenteil: Sie werden zum Mittel der Ironie, da die Sätze der Figuren dadurch um so inhaltsleerer erscheinen.

Am intensivsten arbeitet Jelinek mit der Wiederholung von Sätzen in ihrem Hörspiel *Wien West*. Jeder Satz wird mindestens zweimal gesagt. Dies gibt dem Text ironische, ja groteske Züge. Die Wiederholung tritt in zwei verschiedenen Arten auf, welche auch kombiniert werden: Erstens wiederholt der Sprecher entweder den Text einer Person - z.B. um den Dialekt des Vorredners in Hochsprache zu übersetzen - oder nimmt ihn vorweg. Zweitens verfügen die Personen nur über ein begrenztes Repertoire fertiger Sätze, die sie vortragen, ob sie nun passen oder nicht. So wiederholt Erni nur auf den ersten zehn Seiten des Hörspielskripts den Satz “I mach jetzt die Maturaschul” in minimal abgewandelter Form dreimal: Er dient ihr als Antwort auf den Heiratsantrag von Hans wie auch als Begrüßungsformel. Dies scheint ihre Antwort auf alle Fragen und ihre Art der Selbstsuggestion zu sein. Durch diese Art der Wiederholung kann kein Gespräch entstehen. Die Dialoge sind Scheindialoge. Alle reden aneinander vorbei und wählen aus den wenigen Sätzen, die ihnen zur Verfügung stehen, denjenigen aus, der noch am besten paßt. Manchmal tut er das aber doch nicht. Eine Kombination beider Varianten der Wiederholung zeigt folgender Dialog (2 u. 4):

Sprecher: Danke Werner. Nun Jürgen der Unterweltler. (43) Er ist Deutscher, was Sie daran erkennen, daß er deutsch spricht.

Jürgen: Hallo Leute, hier spricht Jürgen. Ich bin Unterweltler. Ich bin 43 Jahre alt. Ich bin Deutscher, was Sie daran erkennen können, daß ich deutsch spreche. (...)

Jürgen: Man nennt mich den Deutschen, weil ich, wie Sie hören, deutsch spreche.

Das Publikum wird zu Beginn von *Wien West* Zeuge, wie der Wirt versucht, Karl auf seine Seite zu ziehen. Den gleichen Vorgang auch für die anderen potentiellen Verschwörer zu beschreiben, spart sich die Autorin, doch dieselbe (13) “Szene wiederholt sich noch dreimal mit Werner, Jürgen und Hans”, weiß der Sprecher. In diesem Fall läßt die Autorin ihre Figuren nicht endlos die gleichen Sätze wiederholen. Statt dessen läuft laut Regieanweisung ein Tonband mit so hoher Geschwindigkeit ab, daß

<sup>119</sup> Vgl. *Die Jubilarin* (10): “Liebe Josefa, Ihnen ist vom Leben soviel Schönes beschert worden, ich bin sicher, daß Ihnen viele viele schöne, reiche und erfüllte Jahre bevorstehen.”

niemand mehr etwas verstehen kann.<sup>120</sup> Auch die Diskussion um den Verräter wird laut Sprecher ausgelassen, da sie zu nichts als zu einer wüsten Schlägerei führte. Dafür wiederholt er immer wieder den Satz (21): “Nun ist also guter Rat teuer”. Dies soll laut Regieanweisung wie eine hängengebliebene Schallplatte klingen. Diese Sequenz hat ihre Parallele in wenn die sonne sinkt, wo sich die Tendenz zur Wiederholung im Verlauf des Hörspiels steigert (16): “markus: soeben ist wieder einmal büroschluss. ich hole gaby von der arbeit ab. soeben ist wieder einmal büroschluss. ich hole gaby von der arbeit ab. undsoweiter. heute ist der 12. büroschluß an dem ich gaby von der arbeit abhole.” Die Wiederholungen stehen im Kontrast zur von gaby und markus propagierten einmaligen Liebe. Sie sind Rückgriffe auf den restringierten Code trivialer Gattungen. So meint gaby (27):

als (...) markus noch immer nicht da ist werde ich unruhig. es folgt eine unruhige nacht. (pause) jetzt ist die unruhige nacht zu ende und ein unruhiger tag beginnt. (...) ich werde immer unruhiger. (pause) jetzt bin ich schon sehr unruhig. (...) fieberhaft notiere ich die adresse. fieberhaft haste ich zur fähre. fieberhaft stehe ich (...) vor der adresse.

Zusätzlich wird in diesem Hörspiel der innere Monolog der einen Person konstant wie selbstverständlich von der anderen nacherzählend wiederholt. Das sprachliche Klischee verdoppelt sich. Wenn gaby denkt, (8) “markus wirkt von mal zu mal zu mal gelöster und heiterer”, so spricht markus dies auch schon eine Sekunde später aus: “Ich wirke von mal zu mal heiterer und gelöster”. Man hat den Eindruck, die Leute denken genauso, wie sie reden. Als markus lachend meint, (5) “so vergnügt war ich lange nicht mehr. wie ein kleiner junge”, so antwortet gaby - ebenfalls lachend - sofort: “er lacht wie ein kleiner junge.” Diese unablässigen Wiederholungen bestätigen nur scheinbar, denn sie bestätigen mindestens einmal zuviel. Sie wirken nicht nur penetrant, sie machen auch stutzig. Durch die Wiederholung erscheinen positive Aussagen unglaublich, billig und von der Stange, wie auch die Liebe auf den ersten Blick zwischen markus und gaby bei der Begegnung im Kaufhaus (2):

gaby: warum berührt es mich so merkwürdig dass er unverheiratet ist? ich kenne ihn doch gar nicht. (...)  
 herr: es scheint sie berührt zu haben dass ich nicht verheiratet bin obwohl sie mich nicht kennt. ich habe sehr viel geld. aber ich bin nicht glücklich.  
 freundin: man sieht ihm irgendwie an dass er nicht sehr glücklich ist.  
 gaby: mein gefühl sagt mir irgendwie dass er nicht sehr glücklich ist (...)  
 markus: vielen dank. ich habe das kleid nur wegen dieser dunklen augen gekauft, um in sie hineinsehen zu dürfen.  
 freundin: der hat das kleid nur wegen deiner knabenhaften figur gekauft gaby.  
 gaby: nein. wegen meiner dunklen augen. um hineinsehen zu dürfen.

Die Rührung, die sich in der trivialen Vorlage angesichts der zwei sich ‘blind’ verstehenden Liebenden einstellen soll, wird durch die Wiederholung übertrieben und ironisch gespiegelt. Die banale Sprache, die Gleichförmigkeit und monotone Wiederholung des Gesagten verhindern den emotionalen Zugang zu den Figuren. Die scheinbar zu Herzen gehenden Wörter entpuppen sich als Falschmünzen, denn das, “worauf

<sup>120</sup> Leider wird dies in der Realisierung nicht umgesetzt.

sie gemünzt sind, gibt es nicht". (Spiess. 1993. 70) Durch die wortwörtliche Wiederholung des Gedachten wird nur allzu deutlich, wie sehr sich die Mythen des Alltags und deren Glücksvorstellungen in den Gedanken der Menschen festgesetzt haben, so daß es keine Alternativen mehr gibt. Die reduzierten Ausdrucksmittel stehen für die beschränkten Gedanken und Gefühle.

Doch in *wenn die sonne sinkt* wiederholen die Personen nicht nur ständig die eigenen Sätze und die des anderen, sie tun auch immer und immer wieder das gleiche, ohne daß es sie langweilt. Auch die Bandbreite der Handlungen ist schmal, wenn z.B. markus meint (8): "wie selbstverständlich nehme ich deinen arm. wie selbstverständlich gehen wir in ein teures lokal und trinken champagner. wie selbstverständlich verbringen wir auch die nächsten abende zusammen." Auch nach ihrer Versöhnung (15) "gehen gaby und markus zum zehntenmal spazieren. wir stellen uns vor wie gaby und markus gehen und gehen." Denn die austauschbaren Bilder der parodierten Vorlage werden nicht nur vor den Augen der Konsumenten ständig wieder abgespielt, sie provozieren auch den Wiederholungszwang des Konsumsüchtigen.<sup>121</sup>

Die Wiederholung stellt also Zusammenhänge her, ohne diese direkt auszusprechen. Wenn, wie in einer Aufzählung in *Untergang eines Tauchers* (29), "das schöne Auto! Das schöne Motorboot! Die schöne Gegend!" mit dem gleichen Attribut belegt werden, tritt der Warencharakter die Landschaft und damit deren Un-Natürlichkeit hervor. In diesem Hörspiel wird zwar weniger stark als in *wenn die sonne sinkt* und in *Wien West* mit Wiederholungen gearbeitet, doch auch hier finden sich immer wieder die gleichen Sätze. Wie in *wenn die sonne sinkt* kündigt der Taucher eine Handlung an, die dann von einer der handelnden Figuren vollzogen wird. Aus *wenn die sonne sinkt* bekannt ist auch folgende Struktur der Wiederholung in *Untergang eines Tauchers* (26): "Vorhin hat Bud ihr die Lebensfreude wiedergegeben. Eben hat sie wieder Lebensfreude."

Wiederholt wird in diesem Hörspiel auch immer wieder die Tatsache, daß es keine Wiederholung gibt. Mit den gleichen Sätzen betonen die Figuren ihre Einmaligkeit und widerlegen sie somit. So weiß Paula (20): "ich bin ein blindes gelähmtes Mädchen. Ich komme nun einmal hier vor. Ich bin in Gefahr." Doch kurz darauf stellt sich Judy (21) mit fast identischen Worten als "zweites gelähmtes Mädchen" vor und wieder Paula als "noch ein drittes gelähmtes Mädchen". Der serielle, wiederholende Stil Jelineks, der an die Bilder Andy Warhols erinnert, ist Hinweis auf eine Charaktereigenschaft der Figuren, die später noch ausführlicher behandelt werden soll: Ihre mangelnde Entwicklungsfähigkeit. Auch der Taucher hört nie auf, zu wiederholen, daß es mit ihm jetzt zu Ende geht und grüßt dann seine Frau.

In *Kasperl und die dicke Prinzessin* fordert schon zu Beginn die Regieanweisung, daß Pezi immer das Echo zu Kasperl sprechen soll. Auch Pezis Hausaufgaben, auf die er sehr stolz ist, bestehen nur aus der Wiederholung ideologischer Sätze (7): "der gute Herr König ist gut. Der gute Herr König ist weise und

<sup>121</sup> Ein Symbol für diese ständige Wiederholung ist in *Die Klavierspielerin* (1983. 149) die Schüssel mit den Fernseh-Naschereien: Wenn sie leer ist, wird sie sofort wieder nachgefüllt. Durch diese ständige Wiederho-

gütig. Der gute Herr König ist milde und gerecht. Der gute Herr König sieht und hört alles. Der gute Herr König freut sich über artige Kinder.” Die Art und Weise, wie hier verlangt wird, die fast identischen Sätze aufzuschreiben und auswendig zu lernen, zeigt in für Kinder verständlicher Weise den Mechanismus der Konventionalisierung von Mythen.

Auch in *Die Bienenkönige* gibt es bestimmte Phrasen, die immer wieder zu hören sind und die den Personen jeglichen Individualismus absprechen. So wird der Satz (4) “Bring das deiner Mutti, mein Schatz!” von F1 vor der Katastrophe ständig wiederholt. Sie ist nur Mutter und hat nur wenige Muttersätze, die sie immer wieder abspult. Genau diese Wiederholung weniger Sätze werfen die Zwillinge in *Die Ausgesperrten* Hans Sepp vor. Er ändert sich daraufhin und plappert die Phrasen Rainers nach. Erst jetzt ist er allerdings derjenige, der nur noch wiederholt, er wird zur schlechten Imitation von Rainer, Anna und Sophie. Im Rahmen einer Meinungsverschiedenheit der ‘FreundInnen’ zeigt sich dies besonders deutlich. Hans kann nur noch den Standardsatz (35f) “Ich bin Sophies Ansicht” wiederholen. So entsteht ein Kreislauf der Wiederholung mit leichten Verschiebungen, der eng mit der intertextuellen Komponente des Hörspiels zusammenhängt: Rainer wiederholt, was er sich angelesen hat. Seine Rede besteht zum Großteil aus Zitaten. Diese sind der Input für die Sätze der anderen drei. Sie verschieben aber nochmals, wie schon Rainer es in Hinblick auf die Quelle tat, den Inhalt des Wiederholten, um es für die eigenen Ziele zu gebrauchen. So wiederholt Hans (48) das Bild des magnetischen Kraftfelds, um seine Liebe zu Sophie zu beschreiben, das vorher Rainer gebrauchte, um die Einzigartigkeit seiner Beziehung zu ihr zu betonen (26). Die Wiederholung dient sowohl zur Enttarnung des Mythos der Individualität als auch der Liebe.

Auch in *Jelka* werden - besonders wenn von der ‘Liebe’ gesäuselt wird - immer die gleichen Floskeln bemüht. Die Personen wechseln, aber die Phrasen bleiben: Die Sätze, mit denen der Arzt in Folge drei Jelka lockt, nutzt diese in Folge vier, um Edi für sich zu gewinnen. Andere Sätze des Arztes aus Folge drei nutzt Edi, als er mit Jelka im Restaurant sitzt. Nun will er - wie vorher Doktor Henning - Jelkas Horizont (5: 5) “dehnen und weiten” und sie mit schon vom Doktor verwendeten Worten über zitternde Oberarmmuskeln von seiner Liebe überzeugen. Jelka übernimmt dafür die Worte Annettes aus Folge vier über die Unwichtigkeit materieller Dinge, auf welche Edi mit Sätzen antwortet, die in Folge vier das Kind Sabine aussprach. Jelka kopiert auch Phrasen Annettes, die diese zur Begründung ihres kurzen Befreiungsversuches verwendete (5: 7): “Schließlich sind Männer nicht das wichtigste. Erst einmal müssen wir unseren eigenen Weg finden. Selbstfindung, nicht Fremdbestimmung.” Jelka imitiert zwar das Ehepaar, bei dem sie lebt, doch im Gegensatz zu ihm meint sie Sätze wie diesen manchmal ernst. Sie spricht Lügen nach, ohne diese als solche wahrzunehmen, und scheitert nicht zuletzt daran. Denn Jelka ist im Gegensatz zu den anderen nicht in der Lage, Phrasen so zu dekontextualisieren und umzudrehen, daß sie den eigenen Zwecken dienen und dies doch verbergen. Annette dagegen beherrscht diese Kunst

---

lung entsteht ein passiver Status quo. Das ganze wird aber als Schlaraffenland empfunden, “wo nichts zuende geht und nichts anfängt”.

der Verdrehung. Sie meint sie in Folge 4 (22): “eine Mutter opfert sich gern und freudig, wie ich irgendwann schon einmal sagte.” Dieser Satz ist aus Folge eins bekannt. Diente er dort dazu, die Unterdrückung Jelkas durch Annette zu verschleiern, so soll er in Folge vier die Unterwerfung Annettes unter die Wünsche ihres Gatten wegzulügen.

Eine Szene wiederholt sich in dieser Serie fast ganz: Die Sätze, mit denen der Arzt in Folge drei erfolglos um Jelka geworben hat, gebraucht er nahezu identisch gegen Ende der letzten Folge. Wieder spricht er von seiner Verantwortung, stellt dagegen die Frau an sich, um die man sich ständig kümmern muß, will Jelkas Horizont weiten und sie auf Händen tragen. Ebenfalls aus dem Verführungsversuch des Arztes aus Folge drei stammt die Metapher der niederzureißenden Schranke, deren Wirkung in Folge sieben (16) Jelka ausprobiert. Und in Folge acht (19) durchbricht Annette eine letzte Schranke “in Gestalt zweier Kinder und eines Haushaltes”. Die Wiederholung des Bildes dient so als Mittel der Ironie: Die ach so bedeutungsschwangeren, emotionalen Sätze werden als zweckdienliche, berechnend eingesetzte Floskeln demaskiert.

Edi wiederholt in seiner Lobeshymne auf Jelkas Schönheit dreimal in zwei Sätzen das Wort (7: 10) “weich”. Seine Sprache ist wie seine Wahrnehmung, nämlich restringiert und bar jeder Individualität. Dennoch scheint Individualität das Ziel aller zu sein. In *Jelka* wollen die Oberschichtsfrauen diese über einen Kleidungsstil erreichen, der nur mit dem entsprechenden finanziellen Hintergrund möglich ist. Dennoch ist ihr Geschmack ein normierter und vorgegebener, was dadurch deutlich wird, daß die Frauen mit fast identischen Sätzen auf den Auftritt Jelkas im teuren Hosenanzug reagieren (2: 12): “Anna: Stünde mir der Schnitt besser, besäße ich ihn. Annette: Stünde mir das Material besser, besäße ich ihn. Eva: Stünden mir die weiten Hosenbeine besser, besäße ich ihn.” Den Männern dient dagegen ihre Begeisterung für verschiedene Fußballmannschaften dazu, ihre Besonderheit zu demonstrieren. Als sich in Folge 6 (4ff) die Freunde Edis im Penthouse treffen, führen sie lange Diskussion über Sport und wiederholen identische Sätze, in denen nur die Namen der Fußballmannschaften wechseln. Sie sagen alle das gleiche unter Benützung ihres restringierten Codes, wie z.B. Franz: “Ich sage nur Gladbach, Gladbach und wieder Gladbach.”

In *Portrait einer verfilmten Landschaft* tritt die Wiederholung in zweierlei Form auf. Zunächst wiederholt sich immer wieder die Struktur des Hörspiels: Auf Passagen, in denen die Bauern ihre Scheindialoge führen, folgt jedesmal die Werbestimme, die endlos die Namen der Firmen und Konzerne aufzählt, die aus dem Fremdenverkehr Profit schlagen. Dazwischen geschaltet ist außerdem immer wieder ein Kommentar der Autorin (7, 18, 26, 34) mit nur leicht abgewandeltem Text. Identisch bleiben hier jedesmal die Sätze: “Das ist eine schöne Landschaft. Schöner Landschaften können aus ihrer Schönheit eher Profit schlagen als weniger schöne. Diese schöne Landschaft hat das rechtzeitig erkannt”. Hier zitiert die Autorin die tautologische, verschleiernde Argumentation, die nun gegen sich selbst



spricht. Denn das Hörspiel zeigt genau, daß nicht die Landschaft Wohlstand errungen hat, sondern nur eine kleine, in ihr lebende Gruppe von Landschaftsbesitzern.

Strukturen der Wiederholung sind auch in *Nora* zu beobachten. Der Personalchef begrüßt den Konsul mit einer Aufzählung von Weygangs vielen Ämtern und Funktionen. Diese werden wie die Firmennamen in *Portrait einer verfilmten Landschaft* ausgeblendet, was den Eindruck vermittelt, daß die Aufzählung noch endlos weitergeführt werden könnte. Auch in diesem Text wird über die 'einmalige' Liebe mit immer gleichen Sätzen und Bildern gesprochen, z.B. bei der ersten Begegnung von Weygang und Nora (11): "Nora: Also hat auch in mich plötzlich dieser Blitz, von dem Sie vorhin gesprochen haben, eingeschlagen. Weygang: Jetzt sind es schon sehr viele Blitze." Außerdem wiederholen die Personen - wie in *Die Ausgespernten* - die Phrasen anderer, um sie für ihre Zwecke umzudeuten. Nora will sich mit folgendem Satz interessant machen. (11): "Die Frau nimmt den Platz des Geheimnisses ein, desjenigen, das nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann." Im Gespräch der Männer über weibliche Sexualität macht Weygang daraus (15): "Die Frau spricht nicht, und man kann auch von ihr nicht sprechen."

Auch in der *Ballade* spricht der Mann die Sätze nach, die vorher die Frau sagte und umgekehrt. Stimme und Satz bleiben nach dem Stimmentausch gleich, aber die Person ändert sich. Versuchte Frau Lindbergh vor dem Stimmentausch ihren Mann vom Flug abzuhalten, indem sie ihn fragte, ob das Kind denn ohne Vater aufwachsen solle, so benutzt Lindbergh (42) nach dem Stimmentausch die gleiche Argumentation, um nicht fliegen zu müssen. Beider Sohn wiederholt immer nur, jetzt ein Mann zu sein und die Mutter zu beschützen. Gegen Ende des Hörspiels spult er sämtliche vorher gehörten Phrasen aus der Welt des Schlagers wie ein Endlosband ab (48): "Mutter, ich bin jetzt ein Mann, ich werde für Dich sorgen. Liebe kleine Schaffnerin, hallo Du süße Klingelfee, gern hab ich die Fraun geküßt, das machen nur die Beine von Dolores ... etc., etc."<sup>122</sup>

Jede Person kennt nur wenige Wendungen, die bei passender oder unpassender Gelegenheit wiederholt werden. "Kühn" und "modern" (50) sind die einzigen Attribute, die dem Dirigenten zur Beschreibung seines neuen Werkes zur Verfügung stehen. Er wiederholt sie im Verlauf des Hörspielles immer und immer wieder und zerstört damit selbst den von ihm propagierten Mythos des kreativen Genies. Gleichzeitig arbeitet das Hörspiel stark mit der Struktur des Parallelismus, was nochmals die Eintönigkeit des Gesagten, die reduzierte Sprache der stereotypen Figuren unterstreicht. Z.B. variieren die Komplimente Tarzans für Jane, die doch deren Einmaligkeit unterstreichen sollen, nur wenig (26): "Nur bei einer Frau kann eine Locke so unter einem Tuch hervorsehn. (...) Nur bei einer Frau kann sich der Körper unter einer dünnen Hülle so abzeichnen." Der schon in der *Ballade* begonnene Angriff gegen den Mythos des einmaligen Künstlers wird in *Frauenliebe - Männerleben* weitergeführt. Dort wiederholt sich der Streit

<sup>122</sup> In der Fassung von Hostnig fährt das Kind fort mit "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, Tanz mit mir in den Himmel hinein."

darum, wer denn nun das enfant terrible sei. Clara beansprucht diese einmalige Rolle genauso für sich wie Robert und Camilla.

In den Hörspielen ist die Wiederholung oft unter Zuhilfenahme der akustischen Möglichkeiten des Hörspiels an die Tautologie gekoppelt, besonders in *Wolken.Heim*.<sup>123</sup> Die einen großen Monolog bildenden Stimmen reden ständig von sich, um sich ihrer Existenz und Einmaligkeit immer wieder neu zu versichern. Doch sie sagen wenig, obwohl sie viel reden. Der Ursprung und das einmalige Wesen des Deutschen wird nur über Wiederholungen und Tautologien begründet. Leitmotivisch wiederholt das sprechende Wir bestimmte Sätze und hebt sie hervor. Gerade diese "refrainartig wiederkehrenden fremdenfeindlichen bis faschistoiden Phrasen" bilden "in ihrer Penetranz das Rückgrat und den roten Faden des Textes". (Polt-Heinzl. 2000. 43) Die Rede erhält dadurch etwas Beschwörendes und Demagogisches, was die Gefährlichkeit des Gesagten im Kontext des Diskurses um Nation und Vaterland unterstreicht. "Wir aber stehen wieder auf" (8) wird nacheinander von sechs Personen des Hörspiels wiederholt. Man ist sich einig und hält zusammen, fest entschlossen, die Geschichte zu wiederholen. Die Wiederholungen unterstreichen die Aufforderung zur Tat, zur Expansion, zur Ausmerzungen des Fremden. Polt-Heinzl (2000. 61f) betont in ihrer Analyse des zugrundeliegenden Dramas, daß der Text durch die "Wiederholung, Variation, Augmentation, Umkehrung, Kontraktion und Erweiterung" von "präzise arrangierten Ausrufungen und Beschwörungen des Wir seinen Zusammenhalt und seine Sinngebung" erfahre. Gleichzeitig erhalte aber dadurch die Rede den "Charakter des Gestammels und der Reproduktion hohler Sprachhüllen und kurzatmiger Propagandaphrasen." Die nur leicht abgewandelten "ewiggleichen Floskeln funktionieren wie musikalische Schleifen und erwecken den Eindruck eines Sprechens, das ebensowenig von der Stelle zu kommen scheint, wie das Wir." Über die Wiederholungsstruktur widerspricht das Hörspiel der Rede des Wir mit ihrem Anspruch auf Außergewöhnlichkeit, Authentizität und dem daraus abgeleiteten Führungsanspruch. Fichtes in den Text eingebundene, von einer schöpferischen deutschen Sprache abgeleitete Ideologie eines deutschen Urvolkes disqualifiziert sich über die Wiederholung selbst. Wieder zerstört Jelinek den Mythos mit seinen eigenen Mitteln.

Für die Begründung des nationalen Standpunktes des Wir muß in *Wolken.Heim*. die Tautologie erhalten. Abwechselnd reden und singen ihn der junge Tote und die Liedertafel herbei (4): "wir bezeugen uns. Wir sind hier. Uns gehören wir. Wir sind bei uns. (...) Wir sind wir." Auch Istvan beschreibt in *Burgteatta* (37) die nationale Identität als sich selbst begründende über die Tautologie: "Mir san mir! Und wia ma san, so samma!" Die Identität, die dieses Wir herzustellen versucht, wird so als Form kenntlich, sie bleibt leer und kontextfrei. Je mehr dieses Wir seine Identität über selbsterklärende Phrasen beschwört, desto mehr entgleitet sie.

<sup>123</sup> In der Realisierung des Hörspiels durch Raben sind die Wiederholungen noch häufiger als im Skript vorgesehen. Der Regisseur läßt die Figuren ganze Passagen doppelt sprechen und einzelne prägnante Sätze wie "Schuldlos sind unsre Hände", "Wir sind wir", oder "wir kommen wieder" wiederholen.

Für Barthes gehört die Tautologie zu den wichtigsten Strategien für die Durchsetzung mythischen Gedankenguts. Sie erzeuge (1964. 144) “eine tote, eine unbewegliche Welt.” Er attestiert dem Kleinbürgertum eine Vorliebe für tautologische Schlüsse und beschreibt den Mechanismus folgendermaßen (1964. 27): “Die Tautologie ist immer aggressiv. Sie bedeutet einen wütenden Bruch der Intelligenz mit ihrem Objekt. Sie ist die arrogante Androhung einer Ordnung, in der man nicht denken würde.” Die Tautologie schafft unverrückbare Wahrheiten, die nicht begründet werden. Auch Rainer bedient sich ihrer in *Die Ausgesperrten*, wenn er meint (19): “Denken kann jeder, vorausgesetzt er kann es. Ich kann es.” Und “Wer jetzt nicht nach vorn kommt, bleibt hinten”, (40) weiß Hans. Auch Nora nutzt in der Beschreibung ihrer Liebe zum Konsul dieser Struktur (11): “Ich fühle etwas, das ein Gefühl sein muß, das spüre ich.” “Ich bin ich” (9), lautet im *Vampir*-Hörspiel die Selbstbeschreibung Heidkliffs. Von der tautologischen Struktur geprägt ist auch die Rede der Personen in der *Ballade*. Sie begründen nicht, sondern stellen vermeintliche Tatsachen fest, wie Lindbergh, wenn er meint (1): “Morgen ist der schwere, aber schöne Tag, der mir Weltruhm bringen wird, daher ist er schwer.” Und Frau Lindbergh behauptet von sich, (30) “als Frau und Mutter” ihre “innere Zufriedenheit als Frau und Mutter finden” zu können. So meint Lindbergh zur Begründung seiner Abenteuerlust (17): “Morgen muß ich aufsteigen, muß mich bewähren. (...) Wenn ein Mann sagt ich muß, dann muß er.” Hier zeigt Jelinek sehr gut, wie die Tautologie es schafft, Geschlechterrollen zu naturalisieren. Sie macht sich ganz im Sinne Barthes’ mit den Mitteln des Mythos über diesen lustig

#### 2.4.1.3 Metaphorik, Polysemie, Personifikation, Metonymisierung der Allegorie

Man muß sich natürlich vor einer großen Eindeutigkeit hüten, wenn man die Dinge in der Kunst abhandelt, (...) man muß versuchen, die Dinge so zu umschreiben, sie so zu verzerren, daß sie zur Künstlichkeit entstellt werden (...), man muß indirekt arbeiten, man muß Bilder finden. (Int. Meyer. 1995. 48f)

Die Bilder, die Jelinek findet, setzt sie exakt ein. Ihre Sprache ist “bilderreich, ohne sich in Bildern auszuruhen, (...) immer auf dem Sprung, sich neues Bild- und Wortmaterial einzuverleiben”. (Baier. 1983) Ihre Wortwahl richtet sich nicht nach stilistischen Gesichtspunkten, sondern danach, ob die verwendete Sprache die gesellschaftlichen Verhältnisse benennt. Ihre Bilder enthalten oft die eigene Zerstörung und haben nur den Anschein von Metaphern. Sie gehen auf die Grundkonstellation zurück (vgl. Barthes’ Unterscheidung von Objekt- und Metasprache) und neigen dazu, die RezipientInnen zunächst aufs Glatteis zu führen und dort dann einbrechen zu lassen.

Elfriede Jelinek grenzt sich von der typischen Frauenliteratur (vgl. Kapitel 1.5) auch durch ihre Verwendung von Bildern ab. Was es in dieser Literatur der ‘Neuen Weiblichkeit’ an “Natur- und Körpermetaphern, an Wachsen, Blühen, Reifen, an Wünschen von Kraft durch Freude (und Aerobic), an Müsli- und Strickkulturen des Echten und Gesunden gegeben hat”, stimmt Classen (1983. 59f) sehr

nachdenklich. Sie sieht darin Zeichen der "Enthistorisierung von Natur, vom Körper, von Sexualität." Elfriede Jelineks Metaphern sind nie 'typisch weiblich erdverbunden' und setzen - falls dem Bereich der Natur entnommen - einen negativen Naturbegriff voraus. Jelinek imitiert und kritisiert so sowohl eine bestimmte Art des feministischen Denkens als auch eine patriarchale Bildersprache, die mittels metaphorischer Argumentation den Bereich der Natur auf den gesellschaftlichen projiziert. Ihre falschen bzw. ungewohnten Bilder, die aber aus einem gewohnten Bereich stammen, erklärt Jelinek im Interview mit Nüchtern (2000. 49) damit, daß sie ein Bild aufhänge, "das aber schon denunziert wird, kaum dass es dort angebracht worden ist, wo es nun wirklich völlig unangebracht war." Die ekeligen Bilder aus der Natur knüpfen an die mythische Gleichsetzung von Frau mit Natur an, betonen aber den darin versteckten Aspekt der Fäulnis und der Verwesung. Sie sind das Resultat eines kritischen Gegen-den-Strich-Bürstens von psychoanalytischen Definitionen des Weiblichen als Mangel, als Loch, als Nichts. In ihren Naturmetaphern erscheint Natur nicht als utopischer Ort, sondern als grausam und stinkend. So soll Jelka laut Edi in *Jelka* (5: 8) auf keinen Fall "aus dem Leim gehen und über die Ufer hinauswuchern." Und im *Vampir-Hörspiel* spricht der Heilige von Arbeiterinnen, die (23) "stopfen sich das faulige Obst ihrer Kinder wieder zurück in ihre Geschlechtsschatullen." Emily stört den Arzt und paßt nicht in sein Weltbild, das Frau mit Natur und Krankheit gleichsetzt. Sie ist ihm ein (12) "eitriger Wurmfortsatz in der Behaglichkeit" seines Gefühls.

Besonders häufig und vielfältig sind diese 'falschen' Naturmetaphern in *Frauenliebe - Männerleben*. Sie sind dort zugleich Nachvollzug von und Angriff auf die Naturalisierung von Frau und Genie. So vergleicht Clara nach Erdle (1989. 330) "die schöpferische Genialität (naturmetaphorisch, wie es der als "reine Natur" imaginierten Frau zukommt) mit einem Wurm." Robert müsse ohne Pause (28 u. 12) "seinen wurmstichigen Kopf" mitschleppen und ihn "festhalten, wo er angewachsen ist. Weiß er doch, daß darin seine Genialität haust wie der Wurm im Apfel. Der Wurm schaut ab und zu heraus und zieht sich dann, erschreckt von der Welt, zurück ins Kopfgehäuse und weidet dort, das Gehirn zerfressend." Er sitze (25) "schon seit Jahren sinnlos auf einem ungelegten Ei und gackert Wahnsinniges." Auch ihre Söhne bezeichnet Clara als (33) "mit den Metastasen von ihres Vaters Genialität durchsiebt." Diese erscheint als Krankheit bzw. als deren Rechtfertigung und Auslöser.

Camilla weiß (7), "die sogenannte Geldnot gehört zum Künstler wie der Stengel zur Frucht, woran sie festwächst". Von Liszt weiß sie zu berichten (11), "Frauen liegen gleich Holzstößen vor seiner Schwelle." Das Bild aus der ländlichen Idylle wird hier zum Bild für die Gewalt der Männer. Die Frauen werden gesammelt, verheizt und dann nachgeschichtet.

Das Bild des Gestanks - als Teil der negativen Natur - wird auch am Ende des Hörspiels *wenn die sonne sinkt* eingesetzt. Die Fäulnis geht zwar von den Medien aus, doch die EmpfängerInnen empfinden den Gestank als eigenen, als eigene Schuld. In einem fiktiven Dialog zwischen Hörspielpublikum und Sprecher (31f) weiß das Publikum zwar, daß "dieser gestank vielleicht garnicht" der eigene ist, hält sich aber doch lieber die Hand vor den Mund. Der Radiosprecher, der in diesem Text eindeutig auf der Seite

der Bewußtseinsindustrie ist, sitzt auf der anderen Seite der Radios, um "richtig blasen" zu dürfen.<sup>124</sup> Diese Metapher taucht auch in *Untergang eines Tauchers* auf. Porter Ricks pfeift hier zur (3) "Hexenjagd gegen die Mundgerüchler die sogenannten murus" an. Zu ihnen gehört der Taucher. Später meint der erste Sprecher noch dazu (4): "wenn einer so riecht dann ist er ein armer Mensch den man nicht verspotten darf. Trotzdem. Als Taucher muß er sich daran gewöhnen." Entsprechend schimpft der Heilige und Radioherrscher in *Erziehung eines Vampirs* das Publikum (26): "Gehen Sie jetzt vom Radio fort! Sie sind stinkende Kanäle, weil Sie schlechte Sachen essen. Gehen Sie aus diesem Kanal jetzt still hinaus!" Hier arbeitet die Autorin mit der doppelten Bedeutung des Wortes Kanal. Es kann Abwasserkanal oder Radiokanal bedeuten. In der Verwendung Jelineks ist der mediale, übertragende (bzw. hier Krankheiten übertragende) Aspekt beider Bedeutungsvarianten wichtig. Jelinek nutzt in ähnlicher Art auch in anderen Hörspielen den Doppelsinn von Wörtern je nach Verwendungskontext, der in ihren Texten als kein zufälliger erscheint. Ihrer ideologiekritischen Intention folgend, verläßt sie sich in ihren semantischen Collagen auf das entlarvende Potential der Sprache selbst. Pflüger (1996. 40 u. 100) faßt die Herstellung von Verbindungen zwischen Wörtern über deren Etymologie und Morphologie in Texten Jelineks so zusammen:

Die einzelnen Wörter sind im Horizont ihrer verschiedenen Verwendungsweisen Kreuzpunkt unterschiedlicher Diskurse. Die Wiederholung und Variation der Wörter und Wortfelder erzeugt ein unterschiedliches Konnotationsnetz (...) zwischen Wörtern, die auf der Ebene der normierten Bedeutungen als nicht zusammengehörig erscheinen.

Einige Bilder stammen aus einem speziellen Bereich der Natur, nämlich aus der Tierwelt und der Jagd. So erscheinen die reichen Mäzeninnen in der Rede Camillas in *Frauenliebe - Männerleben* als Fischerinnen, in deren Schleppnetzen (9) "die riesigen verwesenden Künstlerfische langsam" dahintreiben. Doch Liszt begreift sich nicht als erlegtes Tier, sondern als Jäger und Sammler in Sachen Frauen. In diesem Sinne meint er zu Clara (14): "Ihr Fleisch zieht sich unter meinem Blick fest zusammen. Mein Wunsch trifft Sie wie eine schwere Verwundung." Wie eine grausame Jagd beschreibt die Autorin auch das Geschlechterverhältnis in der *Ballade*, als die Stimmen schon vertauscht und die Rollen schon durcheinandergeraten sind. Das geläufige Bild wird so dem Spott preisgegeben (40): "D: Ich werde vor Dir fliehen wie ein Reh vor dem Jäger. B: Ich werde Dich verfolgen und einholen. Ich bin eine Frau, Du bist ein Mann."

Auch die Unternehmer und Banker in *Nora* jagen und zwar nach dem libidinös besetzten Geld. Sie glauben an dessen Wachstum im Biotop Börse, wo das Recht des Stärkeren gilt. Im Text spiegelt sich dieser Bildbereich z.B. in der Selbstbeschreibung Helmers wider (26): "Wir einsamen Börsenhaie jagen stets allein unsre Beute. Mit starken Reißzähnen bewaffnet, schnappen wir das scheue Wild Geld den

<sup>124</sup> Diese Schlußpassage wurde in der Hörspielfassung von Otto Düben zum Großteil gestrichen. Übernommen wurde zwar das Blasen aber nicht der Gestank, was das ganze Bild ins Wanken bringt.

andren weg ... mit unseren bewährten Fängen.” Die Autorin zeigt und kritisiert in den Bildern die sozialdarwinistische Argumentation sowie die Fetischierung des Besitzes.

Metaphorisch und über Vergleiche schildern auch Hetis und Sklaven in *Die Bienenkönige* ihre ersten Eindrücke, als sie die Erdoberfläche betreten und den Horizont wie auch die Sonne sehen. Für deren Beschreibung bedienen sich jedoch Männer und Frauen sehr unterschiedlicher Bilder (54f u. 58). Die Assoziationen, die sich den Söhnen aufdrängen, stammen aus dem Bereich des Haushalts, der unter der Herrschaft der Bienenkönige in ihren Aufgabenbereich fiel. Die Sonne wirkt auf sie wie “geschlagenes Eigelb”, “wie ein Tropfen Rahm in einer Schüssel Wasser”, “wie ein Stückchen Eierteig in einer Schüssel kalten Wassers” und wie “ein Stück süßer Rahmkäse auf einem Brett.” Die Hetis vermeiden dank ihrem neuen Denkvermögen diese typisch ‘weiblichen’ Bilder und sehen die Landschaft in erster Linie als geometrische Form: “Der Horizont trifft sich mit dieser genannten Landschaft in einer Linie, die sich in der weiteren Ferne befindet.” Levin (1991. 95) sieht hier Kunst und Technik nicht als Gegensätze, sondern als subversive Dimensionen eines großen Projekts gezeichnet. Die Söhne parodieren literarische Kreativität, besetzen sie gleichzeitig, beschreiben die fremde Welt über kulinarische Gleichnisse und beweisen im Gegensatz zur mathematischen Herangehensweise der Frauen Sinnlichkeit. Über die Bilder, die Jelinek den Eindrücken von Männern und Frauen zuordnet, die sich in dieser Schlußszene an einem unstrukturierten Ort ohne menschlichen Fußabdruck befinden, wird ausgedrückt, daß die fixen Kategorien männlich/weiblich in dieser neuen, kleinen Gesellschaft ihre Gültigkeit verloren haben. Die Bilder stehen für den Bruch mit den das Denken und Handeln bestimmenden binären Oppositionen wie der strikten Trennung von weiblichem und männlichem ‘Geschlechtscharakter’, von poetischer und technischer Sprache.

Elfriede Jelineks Metaphern entstehen - wie schon am Beispiel “Kanal” gezeigt - oft an den Rändern von zwei semantischen Bereichen, wie dem des Geschlechts- und Autoverkehrs. Frau wie Auto erscheinen - die Polysemie von Verkehr nutzend - als Vehikel der männlichen Selbstverwirklichung. In den Komplex ‘Verkehr’ fällt auch das Bild des Bahnübergangs, das der Arzt in *Jelka* (3: 12) verwendet, um Jelka zu einer Affäre zu überreden. Er fordert sie auf, “sich über kleinliche Schranken” hinwegzusetzen und diese “beschränkten Übergänge” zu überwinden, um zur “schrankenlosen Hingabe” ohne “Sperrre” zu gelangen. Auch Annette durchbricht für die Liebschaft mit Edi eine letzte (8: 19) “Schranke”. Daß eine solche nicht nur behindert, sondern in erster Linie schützt, spricht niemand aus.<sup>125</sup> Ähnliches ist bezüglich des Bildes zu bemerken, das der Sprecher wählt, um den Begriff des Arztehepaares von Freiheit darzulegen. Das gewählte Bild erinnert an einen Zaun (1: 24f). Denn es geht eigentlich nur um die “Grenzen dieser Freiheit, oder die Freiheit bekommt gleich ein Loch”, durch welches allerhand

<sup>125</sup> Vgl. Drama *Nora* (1984. 50): “Vorarbeiter: Die Sozialpartnerschaft hat uns gelehrt, mit jedem Menschen zu reden. Eva: Jawohl. Zuerst reißt sie die Schranke zwischen einem Menschen und dem anderen ein, dann läßt sie dich voll in den anderen hineinrennen.”

Unschönes einsickern könnte. Dagegen ist die Freiheit des Ehepaares dehnbarer und reißfester. Die Metapher widerspricht dem Objekt der Beschreibung. Man hat den Eindruck, daß es hier nicht um Freiheit, sondern um Unfreiheit geht.

Der polyseme Aspekt des Wortes 'Verkehr' zieht sich auch durch das ganze Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft*. Bauer 1 stellt fest (5): "Wir sagen nicht mehr 'Fremden'-verkehr, wir sagen Verkehr. Der Gast ist kein Fremder für uns!" In der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) äußert sich die Autorin selbst zu diesem Bild. Denn die Fremden

durchstoßen die Haut der Landschaft und richten unterirdische Verheerungen an. Sie sind Teil einer universellen Prostitution, eines universellen Parasitismus, einer lebt vom andern, im andern (...) und "Fremde" zu sagen, ist verpönt, sie sind nicht Fremde, sie sind unsre Freunde! Wir sagen Verkehr, ein Wort, das unwillkürlich die Wahrheit spricht über die unaufhörliche Penetration der Landschaft.

Die Polysemie weiterführend, kritisiert die Autorin in der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) die hinter den Bauern stehenden Konzerne als "Zuhälter" für die "Ski- und Erholungsgebiete der Alpen." Die Touristen haben im Hörspiel nach Ansicht der Bauern die (13) "Aufgabe, die Gebiete zu bewandern". Und ab und zu muß auch einer der 'Gäste' dran glauben, denn Bauer 2 lobt doppeldeutig den Wetterstein als einen der (13) "mächtigsten Südabstürze des Kalkmassivs."

Bilder aus dem Bereich des Verkehrs bemüht auch der alte Tote in *Wolken.Heim.*, um den Anspruch auf Heimat, der letztendlich im Recht des Blutes auf den Boden mündet, zu begründen (2): "Da können sich noch so viele Schienen überkreuzen, wir liegen übersichtlich vor uns und den anderen Wanderern, gute markierte Wege. Jetzt sind wir zu Hause." Jelineks Bild des Wanderers<sup>126</sup> auf fest bestimmten Wegen hat viel von dem des Wiedergängers, des Untoten. Es steht für die zyklische Wiederkehr des nie ganz zum Schweigen gebrachten Faschismus. Die Toten und Sterbenden beschwören hier die totgesagte faschistische Ideologie sowie ein nationales Wir wieder herauf. Dieser wollen sie neues Leben einhauchen. Man hat den Eindruck, daß der wiedergehende Wanderer - untot wie die Ideologie in seinem Rucksack - sich die Pfähle, die ihn endgültig ins Reich der Toten hätten schicken sollen, wieder aus dem Herzen zieht und sie fröhlich als Schlagstöcke und als neue, alte Grenzen markierende Grenzpfähle gebraucht. Sein Blick ist sowohl angeekelt als auch gierig nach Osten gerichtet.

Auf der Metapher des Vampirs fußt das ganze Hörspiel *Erziehung eines Vampirs*. Die Vampirin und Dichterin Emily verlangt vom Arzt Heidkliff, ihr ausfahrbare Zähne zu installieren. Die Polysemie des Wortes Dichtung nutzt die Autorin aus, wenn Emily meint (18): "Zum Dichten des Installateurs fällt mir nur ein, daß man alles sagen kann." Das Mechanische der Kunst, die Kunst als Handwerk der Zitatauswahl wird so angesprochen. Im Bild dieser ausfahrbaren Zähne, die saugend aufnehmen können, verbindet sich das Bild der bedrohlichen Variante weiblicher mit dem männlicher Sexualität: Die Zähne

saugen aus und sind verschlingend wie die Vagina. Sie durchbrechen wie die männliche Sexualität. Sie vereinen scheinbar Trennendes und gemeinsam Bedrohliches, verweigern sich binären Oppositionen und können somit auch als metaphorischer Beitrag zur Diskussion um die feministische Dekonstruktion verstanden werden.

Auch in *Die Bienenkönige* arbeitet die Autorin sehr viel mit Bildern und mit der Doppelbedeutung von Wörtern. Jelinek stellt dabei die metaphorische Bedeutung neben die konkrete oder erfaßt Redewendungen wortwörtlich. Grotesk wirkt z.B. folgender Dialog zwischen den Frauen über G. Mahler, in dem die Autorin die Bedeutungen von (aus)brechen nutzt (5): „Er war gleichzeitig ein Vollender wie ein Überwinder. In seiner Person ließ er die Romantik hinter sich, um sich der aufbrechenden Neuzeit zu widmen. Die Neuzeit brach aus und spie ihn von sich.“

Wenn Jelinek bekannte Bilder und Redewendungen ins Konkrete überträgt oder mit der Doppelbedeutung von Wörtern spielt, ist dies jedesmal mit rabenschwarzem Humor gewürzt, so daß einem das Lachen im Halse stecken bleibt. Die Methode der Wortwörtlichkeit erinnert manchmal an Märchen, in denen man etwas gedankenlos dahinsagt, und schon sitzt einem die Wurst auf der Nase. Wenn ein Bienenkönig weiß, er wird immer an die getöteten Söhne (32) „denken, sie werden in uns weiterleben“, so konkretisiert ein anderer die pathetische, den Opfertod rechtfertigende Phrase, denn weiterleben werden sie „in Gestalt einer Niere oder eines Herzens“. Die Autorin betreibt so ein Spiel mit der konkreten und abstrakten Bedeutung von Begriffen und Phrasen.

Polysemie als sprachliches Mittel zur Entmythisierung wird in *Jelka* besonders intensiv genutzt. So beschreibt der Sprecher (1: 3) „Jelkas Fall, der sicherlich nicht zu ihrem Fall führen wird.“ Doch alle Folgen der Serie können, in dieser Doppelbedeutung von „Fall“ bleibend, als Fallstudien am Beobachtungsobjekt Jelka angesehen werden. Konkret und abstrakt wird auch das Adjektiv teuer verwendet. In zwischenmenschlichen Beziehungen bedeutet es metaphorisch verwendet, jemandem lieb und teuer zu sein. In *Jelka* ist der Kontext der Verwendung des Wortes der metaphorische, die Verwendung jedoch die konkrete, wenn Anna meint (2: 16): „Wir müssen diese hohen Ausgaben tätigen, damit unsere Männer daran ablesen können, was wir ihnen wert sein müssen, damit wir ihnen also teuer werden.“ In anderem Kontext wundert sich Jelka, daß was (2: 21) „für die einen recht ist, (...) für die andren nicht billig“ ist. „Und was für die einen billig ist, ist für die andren unerschwinglich.“ Ein Grund für Jelkas Scheitern ist, daß sie diese Begriffe nicht richtig einzusetzen vermag. Doch gerade sie will Sabine in die (4: 21) „große Kunst, symbolisch sprechen zu können“, einweisen, die erst ab einem gewissen Bildungsniveau möglich sei. Denn sie rechnet sich zum intellektuellen Überbau, den sie von der Basis abgrenzt. Auch der Begriff der „Basis“ taucht unterschiedlich gebraucht und verstanden mehrmals auf. In Folge 5 (8) beschwert sich Edi über die hohlen Intellektuellen, „die keinerlei Basis für ihre wirren

<sup>126</sup> In der Raben-Fassung des Hörspiels wird dieses Bild akustisch unterstützt. Immer wieder sind im Hintergrund Schritte zu hören. Man meint, die Figuren gehen, während sie sprechen, zügig und zielbewußt



Theorien besitzen.“ In Folge 6 (13) ist Edis Vermögen für Jelka einerseits “eine Basis, auf der er eine gewisse Veredelung seiner Person aufbauen kann.“ Andererseits meint sie kurz darauf (18) mit ironischem Unterton im Sinne marxistischer Theorie zu ihren StudienkollegInnen “Es kann ja nicht nur den Überbau, wie uns, geben, es muß auch die Basis ... (ironisch) ... nämlich ihn ... geben.”

Auch die Wortwiederholungen von “Teilen”<sup>127</sup> unterstreichen die Doppeldeutigkeit des Wortes und machen die negative, versteckte Seite der positiven Konnotation deutlich. Denn in *Jelka* (5: 9) wird nicht etwas mit jemandem geteilt, sondern jemand teilt jemanden: “Edi: Teile dein Schicksal mit mir. Eine Frau muß teilen können, anschließend muß sie verzichten lernen. Jelka: Das Teilen schneidet sich jetzt schon wie ein Messer durch mich hindurch.” Teilend und zweiseitig im wahrsten Sinne des Wortes sind auch in *Nora* die Bilder, derer sich die Personen beim Sprechen über die Liebe bedienen. Weygang hofiert Nora nach ihrem Probetanz mit folgenden Worten (10): “Plötzlich fährt, während ich noch betrachte, etwas wie ein Messer durch mich hindurch. Es ist nicht das leidige Waffenverdict des Versailler Vertrages, sondern ich erkenne zu meiner Überraschung, daß du es bist.”

Über die Nutzung von Polysemie wird ebenfalls in *Nora* das Sprechen über Arbeit ideologiekritisch analysiert. Während der Personalchef seinen Beruf als Lebensaufgabe sieht, kontert Nora (1), sie wolle ihr Leben nicht für den Beruf aufgeben. Die libidinöse Besetzung des Geldes im Leben des Bankers Helmer drückt Jelinek ebenfalls über das Spiel mit abstrakter und konkreter Bedeutung aus: Er liebt es nicht nur in Sado-Maso-Spielen eingeschnürt zu werden, sondern betont auch, daß ihn (26) “die Börsennachrichten fesseln”. Immer wenn Jelinek von den Fesseln bzw. der Gewalt der Liebe spricht, folgt auf die abstrakte Bedeutung der Floskel meist deren wortwörtlicher Reflex. Die Bilder sprechen ins Konkrete übersetzt die Wahrheit. So bezeichnet Liszt in *Frauenliebe - Männerleben* (45) die Fürstin, von der er finanziell abhängig, aber körperlich abgestoßen ist, als die Kraft, vor der sich sein “ganzer Körper zusammenkrampft und buchstäblich vergeht.” Die Gewalt in den Beziehungen und der Sprache, deren Floskeln und Sprichwörter sonst in ihrer Lügenhaftigkeit die Verhältnisse harmonisieren, wird bloßgelegt. Keine sprichwörtliche Redensart oder formelhafte Wendung ist davor sicher. So wird die Liebe im Roman *Die Ausgesperrten* beschrieben (1980. 22): “Den Rainer trifft die Liebe zu der Sophie wie eine Handkante auf den Hals.” Über den Einschlag der ‘Liebe’ spricht in der dritten Folge von *Jelka* auch der Arzt, um seine Hausangestellte zu verführen. Seine Floskeln über Gefühle werden jedoch von ihm selbst oder von Jelka ins Konkrete übersetzt und damit dem Spott preisgegeben. So behauptete der Arzt (3: 4), daß “die Last dieser Welt” auf seinen Schultern ruhe, welche er aber zum Glück “von jeher

---

durch einen Wald.

<sup>127</sup> Die Polysemie dieses Wortes hat es der Autorin angetan. Vgl. auch eine Passage des Dramas *Nora* (1984. 10), die nicht ins gleichnamige Hörspiel einging: “Nora: Der hohe Preis, den ich zahle, ist, daß ich innerlich geteilt bin, seit ich keine Kinder mehr habe. Eva: Angeblich soll die erste Teilung der Arbeit diejenige von Mann und Frau zur Kindererzeugung sein. Die Arbeit mit den Kindern aber hat die Frau allein. So wird sie wieder ganz gemacht und wie neu. Arbeiterin: Wenn wir geteilt blieben, würden wir unsere Arbeit schlecht verrichten, die nämlich einen ganzen Menschen erfordert. Eva: Manchmal tötet die Maschine, wenn sie will, damit wäre man wieder in Stücke zerteilt.”

sportlich trainiert habe.” Jelka - mit den Normen der bürgerlichen Welt und dem mythischen Sprechen über diese noch nicht vertraut - versteht die romantischen Bilder nicht. Auf die Frage (3: 6) “hören Sie, Jelka, wie melodisch die Eiskwürfel im Glase klirren?” meint sie deswegen ungewollt trocken: “Ich höre keine Eiskwürfel rufen.” Sie hat auch taube Ohren für die Liebe, die der Arzt durch den Raum gehen und rufen hört, obwohl sie angestrengt lauscht. Diverse Rufe hören auch die Männer in der *Ballade*. In wörtlicher Übersetzung der Metapher lauschen sie dem Ruf des Abenteurers, der Kunst oder der Bastelstube. Während Jelinek Menschen verdinglicht (vgl. Kapitel 2.4.1.4), gibt sie Gegenständen sowie Abstrakta ein Leben und parodiert die unhistorische, sich auf Schicksal und Natur berufende Motivation für Eroberung und Ruhm. Lindbergh will in der *Ballade* in die Luft aufsteigen. Der Taucher möchte in *Untergang eines Tauchers* an die Oberfläche aufsteigen, um Luft zu bekommen. In beiden Texten hat das Wort ‘Aufstieg’ konkrete wie übertragene Bedeutung. Beiden Figuren geht es um finanziellen Aufstieg bzw. um Ruhm. Den Aufstiegsgedanken verbindet die Autorin auch im *Portrait einer verfilmten Landschaft* (2) mit einer Metapher, die sie wiederum ins Konkrete übersetzt. Bauer 4 erklärt seinen finanziellen Aufstieg als direktes Resultat seiner Tätigkeit als Bergsteiger. Die Polysemie der Wortes “Schnitt” ist für dieses Hörspiel handlungskonstitutiv: Es enthält jene Passagen, die bei der Filmvorlage dem Schnitt zum Opfer fielen und zeigt gleichzeitig, wer durch die Vermarktung des Ortes Ramshofen neben den Bauern einen guten Schnitt macht. Die Werbestimme zählt diese personifizierten Firmen auf (4): “Mein Name ist Erfrischungsgetränke: Schweppes, Tonic und Fruchtlimonaden, Coca Cola, Lift, Fanta, Almdudler, (...) etc. Ich mache hier einen guten Schnitt”.

Personifiziert wird in diesem Hörspiel auch die Landschaft und die Armut. Letztere gibt es angeblich nicht mehr, was die Bauern und die Wieslerin immer wieder betonen. “Sehen Sie hier irgendwo eine Armut?” (6) fragen sie und verneinen dies mit Nachdruck. Dennoch tritt in diesem Hörspiel parallel zur rhetorischen Figur die Armut in Person auf, nämlich die alte Magd Josefa. Der vermeintliche Sieg gegen die Armut erscheint so als der endgültige Sieg über die Armen, wenn z.B. die Bauern feststellen (19): “Die Dienstboten erhielten vor langer Zeit einmal zwischen fünf und zehn Schilling im Monat und einmal im Jahr ein Kleid, einen Anzug extra. Jetzt gibt es sie nicht mehr. Die Armut ist bei uns besiegt.” Dagegen tritt die Landschaft in den Kommentaren der Autorin personalisiert als Gewinnerin auf (7): “Schönere Landschaften können aus ihrer Schönheit eher Profit schlagen als weniger schöne. Diese schöne Landschaft hat das rechtzeitig erkannt und einen Wohlstand errungen.” Mit dieser Personalisierung wiederholt Jelinek den Vorgang der Mythisierung nochmals und macht ihn so durchschaubar. Schließlich ist nicht die Landschaft reich geworden, sondern die Bauern, die diese besitzen.

Auch der Samen des Mannes tritt in den Hörspielen als lebendiges, mit einem Willen ausgestattetes Wesen auf. Heidkliff meint im *Vampir*-Hörspiel (3) zu Präservativen: “Der Samen zuckt ruhelos in seinem aufgeblasenen Häuschen. Er will hinaus ins Leben. Er will arbeiten.” Während so Jelinek die biologistische Argumentation vom Männlichen als aktiv Schaffendem ironisch in ihren Bildern nachschreibt, erscheint die Frau in Heidkliffs Rede als Text, in dem (9) “lese wer will” und von dem er

gerne eine Kurzfassung erstellen würde (10). Frauen bieten seiner Meinung nach (31) “einen köstlichen Anblick dem, der in ihnen zu lesen versteht.” Auch in diesem Text verblüfft die Autorin, indem sie Abstrakta ins Konkrete übersetzt, wie das Bild der (Wesens)Tiefe, wenn Heidkliff in seiner Funktion als Gynäkologe über die Frau meint (31): “Ihre Tiefe glänzt nicht! Davon kann ich mich täglich überzeugen. Ich kann in sie hineinschauen!” Diese Bilder aus dem Munde des Apologeten des Patriarchats beinhalten und ironisieren die Festlegung der Frau als seicht und passiv. Sie weisen außerdem auf die dunkle, da tendenziell gesellschaftsferne Seite der abstrakten, alles als Text begreifenden Seite der Dekonstruktion inklusive deren feministischer Variante hin.<sup>128</sup>

Unter der Allegorie, einer entschieden nicht realistischen Bildform, ist die Versinnbildlichung eines Begriffs zu verstehen. In der mittelalterlichen Lesart erscheinen die Subjekte als Spielmaterial übergeordneter Mächte. Jelinek dagegen setzt diese Technik reflexiv ein, indem sie die Allegorie metonymisiert und damit die Relativierung der Subjekte kritisch herausstellt. Sie verbindet die Allegorie nicht mit der Metapher, “(was dem Schicksalsgedanken wörtlich auf den Leim ginge), sondern mit der Metonymie, was sich für eine historisch-materialistische Geschichtsauffassung sozusagen gehört”. (Bormann. 1986. 44) Bormann (1990. 68) versteht unter der Metonymie eine “künstlerische Bilddarstellung, in der das Dargestellte wörtlich/wirklich und zeichenhaft zugleich gemeint ist, wobei der Übergang von realer/realistischer zu zeichenhafter Bedeutung einsehbar/nachvollziehbar gehalten” werde. Eine solche Figur kann ausweisen, was im Mythos zurückgehalten wird:

da der Mythos mit der bildlichen Vorstellungskraft der Metapher (der Verschmelzung von Form und Sinn) arbeite, um über eine erste Mitteilung eine zweite und deren Sinn zu “naturalisieren” und zu legitimieren, muß die Demontage des Mythos an dem Punkt ansetzen, an dem dieser durch metonymische Assoziationen ganz anderer Bilder in einen dritten, aber dem sprachlichen Verfahren nachvollziehbaren Sinnzusammenhang gestellt wird, und dadurch um seinen Sinn gebracht werden kann. (Fischer. 1995. 141)

So bildet die Metonymie eine konditionierte Erlebnisform ab, die keine Wahl kennt. Im Einzelnen wird sofort das Allgemeine und einzig Mögliche erkannt - oft ist es die Liebe. Durch diesen Kunstgriff wird die restringierte Wahrnehmung der Figuren, die diese als individuell werten, rückübersetzt: Es bleiben nichts als reproduzierte vorgegebene Bilder. Das Bedeutende des Mythos erscheint als unentwirrbares Ganzes von Sinn und Form: “Die Metonymisierung der Allegorie vollziehen die Rezipienten und Rezipientinnen nach als die kritische Perspektive auf die Wahrnehmungsfähigkeit der Figuren, für die Abstraktion und Konkretheit identisch sind, was die allegorische Darstellung abbildet.” (Doll. 1994. 130) Dadurch, daß Jelinek Metaphern metonym verwendet und Konkretes durch die Personifikation von Abstraktem entstehen läßt, entsteht in der Sprache dasselbe Bild wie in der Wirklichkeit. Wenn die

<sup>128</sup> Im Rahmen eines Seminars der AG-Frauen der Hans-Böckler-Stiftung zum Thema ‘Dekonstruktion der Kategorie Geschlecht’ im Dezember 1999 in Berlin stellte eine Teilnehmerin die zwar polemisch formulierte, aber überdenkenswerte Frage, wie denn über diese Körper als Text begreifende Theorie Vergewaltigung interpretiert werde, etwa als Bruch der Rechtschreibnorm?

Bienenkönige von schlagenden Mutterherzen und glücklichen Mutteraugen (24) sprechen, ist dies kein Bild für ihre Liebe zu den Mutas. Vielmehr drückt die sonst so liebevoll gemeinte Metapher genau ihren Blick auf die Frauen aus. Sie sehen sie als Zusammensetzungen von Einzelteilen, als (24) "Ansammlung derartig produktiver Unterleiber". Jelinek hebt über die Art der verwendeten Metaphern die Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem auf. Ihre sprachlichen Bilder werden wörtlich genommen, dahinter liegt nichts mehr verborgen, so daß Herrschaft und Gewalt direkt sichtbar werden: "Im wörtlich genommenen Bild enthüllt sich der reale Charakter der scheinbar nur zeichenhaften Gewalt. Das zur Realität erhobene Bild offenbart seine definitorische Macht, sich die Gegenstände anzupassen." (Claes. 1994. 121) Wie schon in *Untergang eines Tauchers* wird auch in *Wolken.Heim.* (19) die höfliche Floskel "Nehmt Platz!" konkret erfaßt. Sie wird zur Drohung gegen die Nachbarn, zum Aufruf zum Krieg. So meint auch der junge Sterbende (11): "Wir suchen das Weite und fassen es. Wir fassen es, und es gehört uns."

Der Mythos des Werks als natürliches Produkt des Genies wird in *Frauenliebe - Männerleben* über Rückgriffe auf die Natur verspottet. Robert ist, wie er selbst meint, (58) "ganz Ohr". Diese Redewendung wird auch hier ins Konkrete übertragen. Denn der Geniebegriff bringt die Reduzierung seiner Person auf die Fähigkeit, Töne zu hören und zu produzieren, mit sich. Die Verwendung eines Bildes und der darauf folgenden Konkretisierung hat stets das Ziel zu entmythisieren. So betont die Fürstin in *Frauenliebe - Männerleben* (18), daß die Bestimmung der Frau nicht in der Kunst liege und rät Clara, bei dem zu liegen, der ihre Bestimmung sei. Die scheinbar harmlose Floskel übersetzt die Autorin zurück in die darin verborgenen zynischen und gewalttätigen Aussagen und bricht so die Rhetorik des Trivialen auf. Wenn metaphorische Diskurse wörtlich genommen werden, ergeben sich aus den Korrespondenz- und Kontrastbeziehungen des Sprachmaterials neue Zusammenhänge und Verschiebungen in den adaptierten Diskursen. Diese metonymische Verklammerung der Diskurse ersetzt bei Jelinek nach Pflüger (1996. 40) die herkömmliche Handlungsbewegung.

Die Synekdoche ist die der Metonymie meist zugeordnete rhetorische Figur: Ein Teil oder Ausschnitt steht hier für das Ganze. Doch Jelineks Figuren verfahren umgekehrt: Das Ganze schiebt sich immerfort vors einzelne, "Abstraktheit und Konkretheit sind für sie identisch, was die allegorische Darstellung abbildet." (Bormann. 1986. 45) Ein Beispiel dafür sind die Titel der Hörspielserie *Jelka*, wie z.B. derjenige von Folge 5: "Schon kommt es herein, das Glück zu zwein." Herein kommt aber nur Edi, um Jelka abzuholen. Ein weiteres Beispiel für diesen rhetorischen Kunstgriff Jelineks finden wir in Folge 6 (3): Jelka fühlt eine Langeweile, die von ihr Besitz ergriffen hat, und der Sprecher füllt diese Aussage sofort mit Konkretem: "Wenn Edi aus dem Büro nach Hause kommt, ergreift er auf der Stelle Besitz von Jelka. Er löst die Langeweile des Tages nach Büroschluß durch die Langeweile des Abends ab."<sup>129</sup> Diese

<sup>129</sup> Entsprechend dazu möchte auch Weygang im *Nora-Drama* (57) nicht in der Haut seiner Geliebten stecken, auch deshalb nicht "weil sich diese Haut immer mehr zu ihrem empfindlichen Nachteil verändert."

Rückübersetzung von Bildern ins Konkrete ist auch in *Die Ausgesperrten* zu beobachten. Gleich zu Beginn gibt Herr Witkowski seiner Gattin Anweisungen dafür, wie sie für Pornophotos zu posieren habe (1), doch diese bedeckt „irrtümlich auch noch das Falsche statt das Richtige. (...) Jetzt liegt das Motiv im Dunkeln.“ Allerdings gibt es in diesem Hörspiel eine Person, die sich über die metaphorische Sprache der anderen lustig macht, nämlich Sophie. Als die Zwillinge von ihren höheren Motiven für die Verbrechen faseln, fragt sie (16): “Wie hoch? Etwa dem Dach unseres Hauses entsprechend?” Sie weigert sich *bewußt*, die Bilder Rainers, die in erster Linie Zitate sind, zu verstehen und zieht sie immer wieder auf die konkrete Ebene. Während er von einem Anreiz tief in ihr drinnen spricht, spürt sie nur zwei Whiskys und ein Schinkenbrot in sich (16). Damit leistet hier eine Figur etwas, das sonst die Autorin tut. Die Bilder, die Rainer verwendet, um sein Künstlertum zu beschreiben, werden auch von Anna konkretisiert und damit mit der harten Realität konfrontiert (30): “Rainer: Ich will Literatur schreiben und finde hier keinen Boden. Anna: Doch doch, einen Steinboden, wie du eben sagtest”.<sup>130</sup>

In den Hörspielen Jelineks heben sich also über die verwendeten Bilder, die Ausnutzung des polysemen Aspekts von Redewendungen und die Metonymisierung der Allegorie Inhalt und Bedeutung ständig auf. Diese Vorgehensweise folgt Roland Barthes’ Definition der Arbeit des Entmythisierens. Wenn unterschiedliche Ebenen nivelliert werden, entsteht ein Gleiten zwischen eigentlichem und uneigentlichem Wortsinn, so daß die Autorin den Entstehungsmechanismus des Mythos nach Barthes noch einmal nachvollzieht. Der schnelle Wechsel zwischen Objekt- und Metasprache ist genau das Verfahren, das Barthes den emanzipatorisch wirkendem MythologInnen empfiehlt, um Trivialmythen zu zerstören.

#### 2.4.1.4 Verwendung von Jargons

Elfriede Jelinek setzt in ihren Hörspielen nicht nur den Jargon<sup>131</sup> der trivialen Gattungen bewußt ein. Sie greift auch auf das spezifische Vokabular aus den Bereichen Arbeit, Wirtschaft und Technik zurück, um es für die Beschreibung von Emotionen und von Körperlichkeit zu verwenden. Wenn über die Liebe mit dem Jargon der Wirtschaft gesprochen wird, hebt sich der mythische Schleier und die Ökonomie der Liebe wird sichtbar. Während in der Liebe die Marktgesetze herrschen, ist das Denken über die Arbeit entökonomisiert. Wenn nun Jelinek Dinge personalisiert und Menschen versachlicht, erzeugt sie durch die Vertauschung von belebt und unbelebt ein Wirklichkeitsbild, das den Verhältnissen entspricht und den Menschen als Objekt der Produktionsformen erscheinen läßt, worüber die Trivialmythen hinwegzutäuschen versuchen.

<sup>130</sup> Im Roman (1980. 122) wird diese Umdeutung von Bildern weniger von Sophie oder Anna geleistet als durch ErzählerInneneinschübe vollzogen. Dabei nutzt die Autorin wieder polyseme Begriffe, wenn z.B. Sophies Aufenthalt im elterlichen Garten beschrieben wird: “Ihr Grund ist ihr eigener Grund und Boden, und sie braucht keinen besonderen Grund, um sich darauf zu bewegen.”

In ihrem Stück und dem gleichnamigen Hörspiel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* arbeitet Elfriede Jelinek besonders mit dem Jargon der Wirtschaft und der Hochfinanz. Mit dem Vokabular der Banken spricht das Personal über Gefühlsdinge und mit dem Vokabular der Liebe über das Kapital. In ihrer den Texten vorausgegangenen Recherche hatte die Autorin - wie sie es in *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984. 14) offenlegt - Unternehmer- und Anlegerberater-Zeitschriften gelesen, um Weygang

(nachempfunden dem damals noch lebenden BDI- und BDA-Präsidenten Schleyer) alles das aussprechen zu lassen, was ein Kapitalist zwar weiß und denkt, aber nicht öffentlich sagen würde. Er spricht nicht nur das kapitalistische Idiom, er denunziert es zugleich, indem er ausspricht, was die Sprache seinesgleichen sonst nur meint und zu sagen vermeidet.

Weygang bezeichnet Nora schon bei der ersten Begegnung als sein (11) "teuerstes Gut" und betont gleichzeitig, daß er "noch viele teurere Güter" besitze. So bevorzugt er auch im Vergleich der Frau mit dem Kapital letzteres. Denn das Kapital ist (17) "von allergrößter Schönheit. Nicht einmal Vermehrung beeinträchtigt, im Gegensatz zur Frau, seinen hervorragenden Wuchs." Auch die anderen Unternehmer sprechen vom Kapital wie von einem lebenden Organismus. Es sei von (18) "ängstlicher Natur und scheue vor der Abwesenheit von Profit oder der Drohung von nur sehr kleinem Profit zurück wie die Natur vor der Leere." Sie reden gleichzeitig von der Lust der Männer und ihrer (15) "Investitionslust". Mit diesem Einsatz von Fachsprache wird sowohl die libidinöse Besetzung des Geldes als auch die Ökonomisierung von Liebesbeziehungen deutlich. Das Kapital scheint erotischer als die Frau. Für Weygang zählt, was Frauen betrifft, (17) "ausgehend davon, daß sie leicht verderbliche Ware darstellen, Qualität vor Quantität". Doch der Minister gibt ihm zu bedenken, wie rasch er seinen "Bestand auszutauschen" pflege und kommt "beim Rechnen doch auf eine gewisse Quantität." Auch in Helmers Rede wirkt die Frau wie eine teure Vase. Er ist stolz auf den Besitz von Nora, denn (29) "eine Kindfrau ist etwas anderes als man üblicherweise zu Hause stehen hat."

Durch diese Verdinglichung von Menschen - und besonders von Frauen - durch entsprechende Jargons schreibt Jelinek gegen den Glauben an Selbstbestimmung und Individualität an. Auch Lindbergh fordert in der *Ballade* seinen Sohn auf, die Mutter nach seine Rückkehr vom Ozeanflug (12) "in gutem Zustand" zu übergeben, und der Zwerg gibt in *Burgteatta* freiwillig sein (56) "junges Weib ungebraucht zurück."<sup>132</sup> Der Mensch erscheint nicht mehr als Gefühlswesen, sondern als ökonomisiert, was folgender Dialog aus *Nora* zeigt (23):

Weygang: Schließlich habe ich einiges in dich investiert. Mit Investition beschreibt man eine Masse von Gütern, die allesamt nur eines gemeinsam haben: sie werden nicht mittelbar verbraucht. (...)

<sup>131</sup> Was ich hier als die Jargon bezeichne, kann unter Voraussetzung eines weiter gefaßten Begriffs von Intertextualität auch als Systemreferenz begriffen werden. Diese ist nach Pfister (1985. 55) der Bezug auf sprachliche und versprachlichte Systeme, auf Diskurstypen, auf nichtliterarische Sprach- und Textformen.

<sup>132</sup> Carmillas Gatte in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 5) bekundet ein "lebhaftes Verlangen nach Rundumerneuerung" seiner Frau.

Nora: Ich hab dir doch alles gegeben, was ich hatte, nämlich mich.<sup>133</sup>

Weygang: Ich gab aber auch viel: mich und Mehrwert. (Pause) Damit die Welt erneut für uns versinken kann, muß sie vorerst durch den Akt des Ankaufs geschaffen werden.

Wie über die Liebe so wird auch über andere Gefühle versachlicht gesprochen. Man hat den Eindruck, es handle sich dabei um Tauschgeschäfte, in denen ein Pfund Zuneigung angeboten wird, oder um ein Essen, bei dem ein Nachschlag gefordert wird. Folgende Dialoge aus *Untergang eines Tauchers* zeigen diese Verwendung von Jargons, die das ganze Hörspiel durchzieht (39f): Nachdem das gelähmte Mädchen seinen Rollstuhl auf "der Suche nach ein wenig Wärme und Lebensfreude" an den Strand gerollt hat, meldet sich Daktari: "hier haben Sie etwas Lebensfreude gelähmtes Mädchen. (...) gehört Ihnen das gelähmte Mädchen? Ich habe es eben gefunden." Doch der Taucher verneint: "Vielen Dank. Ich habe schon." Wenige Sätze später meldet sich das gelähmte Mädchen noch einmal zu Wort (41):

Ju: - hier ist nochmal das gelähmte Mädchen mit einem Nachsatz: ich bin mir über meine Gefühle nicht im klaren.

J: - hier ist nochmal Jeff mit einem Nachsatz: ich beende die Gefühle des gelähmten Mädchens mit einem unfair ausgeführten Schlag aus dem Hinterhalt. Ende der Handlung.

Wie die Ökonomie hinter der Liebe und den großen Gefühlen hervortritt, so auch hinter Körperlichkeit und Sexualität, wenn von beidem in der Terminologie von Maschinen,<sup>134</sup> d.h. im Jargon der reinen Versachlichung, gesprochen wird. Emily wünscht sich in *Erziehung eines Vampirs* einen (17f) "ähnlichen Apparat" wie die Männer, sie möchte etwas "hervorschnellen lassen", mit dem sie das zeigen kann, was gemeinhin den Namen Lust trägt. Sie wünscht sich "eine Armatur", an der "eine verborgene Feder" angebracht ist. Jelinek verweigert der Sexualität die metasprachliche Ebene (Liebe, Erotik) und reduziert sie auf ein Objektverhältnis: Die einen Körper arbeiten mit den anderen oder werden bearbeitet. Diese Maschinensprache, die den Körper nur als aus zu funktionierenden Teilen Zusammengesetztes sieht und Sexualität als den Zusammenprall zweier aus Kolben und Röhren bestehender Automaten, ist gleichzeitig eine Parodie auf die technische Darstellung von Sexualität in der Pornographie.

Auch in *Wien West* spielt die Autorin mit verschiedenen Jargons, die hier dazu dienen, die klischeehaften Figuren sozial zu verorten. Was für Werner (23) "di Krachn" ist, bezeichnet der Unterweltler Jürgen als "Ballermann", denn er spricht "in seiner Verbrechersprache". Hans dagegen ist als (36) "künftiger Jäger und Heger" im Besitz einer "Donnerbüchse".

Außerdem parodiert die Sprache und der Vortrag beider Sprecher dieses Hörspiels die Spannung erzeugenden Strategien der trivialen Vorlage: Wenn er "reportageartig" berichtet (in der Realisierung

<sup>133</sup> Im gleichnamigen Drama (1984. 31) verteidigt sich Nora so: "Du hast mich aber verbraucht, Bär!"

<sup>134</sup> Deutlicher noch als die Hörspiele führt eine Passage aus dem Roman *Die Klavierspielerin* (1983. 173) dies vor: "Er wählt jetzt sogar noch eine höhere Übersetzung in seinem inneren Getriebe, um in der Zeiteinheit und eventuell auch in der Geldeinheit möglichst viele Stöße plazieren zu können." In diesem Roman (178ff) beobachtet Erika ein Paar in den Praterauen: Der Mann "werkt im Akkord", "schraubt sein Limit hoch" und hat "den Schalthebel herumgelegt".

klings er aufgeregt wie ein Sportreporter), paßt sich auch sein Jargon an: Er spricht stichpunktartig unter Auslassung des Verbs (23 u. 26): “Hans noch ungefährdet unterwegs” oder “Vorläufig Hans noch immer unbehindert”. Um die Studiorealität ins Hörspiel einfließen zu lassen, bedient sich der Sprecher außerdem eines technischen Fachjargons mit Begriffen wie (33) “Einspielung”. Dieser knappe Stil prägt manchmal auch die Rede des Sprechers in *wenn die sonne sinkt*. Seine Ankündigung (9) “es folgt sofort das erste mal nacht für gaby und markus tessner” steht in hartem Kontrast zur angeblichen Romantik der Situation. Dieses Mißverhältnis steckt in *Wien West* in den Stimmungswechseln des Sprechers, der einerseits übertrieben freundlich und wohlwollend wirkt, und andererseits die “lieben Hörer” im gleichen Satz als (17) “Idioten” beschimpft. In liebevollem Ton schildert er auch die fiesesten Pläne der Verschwörung gegen Nagl. Der Jargon paßt nicht zu den Inhalten. Zwei Sprachebenen kollidieren und stiften Verunsicherung. Das Publikum wird einer Wechseldusche ausgesetzt.

Ähnliche Irritation entsteht in *Untergang eines Tauchers*, als Bud - von Flipper tödlich gebissen - im Ton des Western souverän dahinscheidet (7): “Mit mir geht es zur Neige. Flipper dieser Bösewicht - grüss Vati.” In lebenswürdigem Ton und mit zuckersüßer Stimme planen hier die Personen die schlimmsten Gewalttaten. Der Kontrast entsteht, wenn z.B. die für die triviale Vorlage typische Sprache des liebevollen Umgangs in derbste Beschimpfungen übergeht. Auch die Sprache im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* ist ein Puzzle - zusammengesetzt aus Komponenten der Boulevardpresse, der Illustrierten, des Heimatromans, des Comics und der Familienserie. Der Jargon der Unterhaltungsbranche steht hier im Gegensatz zur Härte des Alltags, die in den Interviews durchbricht. Doch Jelinek bedient sich nicht nur der Sprache der Illustriertenromane. Kasperl redet im *Kasperl-Hörspiel* in der Kindersprache mit der Stimme eines Entertainers. Typisch dafür ist der Gebrauch von Verkleinerungsformen. Aber auch hier übertreibt die Autorin: Die Vielzahl der Diminutive nervt (1): “Pezi, Pezilein, ja, wo ist denn mein lieber Pezi? Mein Knackwursti? (...) Ist er in seinem Bettilein? (...) Oh weh, Pezilein wird doch nicht allein in das Waldilein gegangen sein!” In süßlichem Ton redet der Kasperl alle Personen mit Kosenamen an, so den Pezi als (3) “Knackiputziknackiwursti” und Gretel als “Gretilein” oder (4) “Zuckererbsengreti”. Dieser Jargon hebt sich von der Wortwahl Gretels ab: Sie spricht die Sprache der Gasse und schreckt auch nicht vor derben Schimpfwörtern zurück. So ist die Prinzessin für sie das (4) “blöde fette Weib” oder das (5) “fette Ferkel, das da Prinzessin heißt und nichts tut als fressen und fressen”. Dieser (8) “fetten Drohne” will sie sich nicht fügen. Ihr Text klingt nach dem Gesäusel Kasperls besonders grob. Gretel ist diejenige, deren Rede den Bezug zum Jetzt herstellt, obwohl sie in einer Umgebung mit Schloß und Bauern lebt. Ihre Sprechweise stellt den Draht zum jungen Hörspielpublikum her. Obwohl sie weniger ‘kindgerecht’ ist und Dinge beim Namen nennt, ist sie der fälschlicherweise so genannten naiven Kindlichkeit viel näher als die pseudo-kindliche Sprache, derer sich Erwachsene bedienen, wenn sie sich in der Kommunikation mit Kindern auf deren angebliche Sprachebene herabgeben. Kasperl und Pezi mokieren sich immer wieder in ihrer Kinder- und Hundesprache über Gretel (8): “Warum redest du heute nur so böse, Gretilein? Böses, böses Gretilein!



(...) Nicht so böse reden Gretlein, gut reden! Unser armes Prinzesschen da oben, das muß immer freß freß machen, das arme Prinzessinchen.” Kasperls Sprache stößt ab, gerade weil sie so lieb ist. Gretels Ton dagegen wirkt erfrischend, da sie nicht versucht, Menschen und deren Probleme über Verniedlichungen wegzulügen. Die für Kindergeschichten gängige Gleichung ‘süßer Ton gleich liebe Gedanken’ macht Jelinek ungültig.

Auch in den Worten des Ausrufers fließen zwei Sprach- und Zeitebenen ineinander. Im gleichen Absatz spricht er einerseits vom (10) “Fräulein Prinzessin von Gottes und sonstigen Gnaden”, andererseits aber von einer überhöhten “Dosis Nahrung”. Während er diese Brüche im Text, den er auf Geheiß des Königs vorzutragen hat, hinnimmt, versteht der Sprecher den geschwellenen Ton, in dem er reden muß, oft selbst nicht, kommt immer wieder ins Stocken und faßt zum Schluß das Gesagte meist in einfachen Worten zusammen. Er spricht nicht nur im Jargon der Märchenvorlage, sondern zugleich gegen ihn. Besonders am Ende will der Sprecher kein (36) “geschwollenes Zeug” mehr vorlesen, denn “man kann das mit eigenen Worten viel besser sagen.” Wie Gretel wendet er sich gegen die ‘angebrachte’ Ausdrucksweise, in der sich die Autorität der königlichen Familie widerspiegelt, und zieht respektlos alle Agierenden auf die gleiche (Sprach-) Ebene. Den gestelzten Ton erklärt er immer wieder oder distanziert sich von ihm (30):

Es wurde ein rauschendes Festessen. Gegen Ende desselben erinnerte sich Frau Gretel jedoch plötzlich wieder ihres Kaspers, der noch immer im Schloß weilte, oder wie man so sagt, und dort wahrscheinlich einen Blödsinn nach dem andren machte. Also man brach gemeinschaftlich auf (...). Also man ging los, wollte ich sagen.

Besonders stark mit den spezifischen, der Funktion ihrer Sprecher angepaßten Jargons arbeitet die Autorin innerhalb der Passagen, in denen der General und der König reden. Beide sprechen nicht in ganzen Sätzen, sondern reihen nur die Schlagwörter aus dem Fachjargon des Kriegsführens bzw. Regierens aneinander. So besteht der Text des Generals aus einer abgehackten, militärischen Rede, von der man nur einzelne Wörter versteht wie (15) “Reich, Führer, Vaterland, Ehre, Ruhm usw.” Auch hier fließen zwei Zeitebenen ineinander, denn der “Führer” ruft Assoziationen zur jüngsten Geschichte hervor. Auch als der General die Bauern zum Arbeiten antreibt, reiht er Schlagwörter aus den Zeitebenen des Märchens und der Gegenwart aneinander, wie (17) “arbeiten, schuften, roboten, Pflicht, Getreide, Lieferung”. So unverständlich wie der General spricht auch der König. Aus seiner Rede sind nur einige Parolen aus dem Jargon des Regierens zu erkennen, deren mythischer Gehalt schon dargestellt wurde, wie (18) “Krise, hart arbeiten, Liebe, Wohl des Volkes, Opfer” oder (31) “Pflicht, Arbeit, Verletzung, Versäumnis, höhere Steuern, Strafe, Milde, Güte, Gerechtigkeit, Bestrafung, Untertanen, (...) Ehre, Pflichterfüllung, strengste Disziplin, Heimat, Vaterland, Ruhm, Helden”.<sup>135</sup> Jelinek reduziert diese Jargons auf Schlagwörter, um zu demonstrieren, wie jene, die sie benützen, darauf setzen, daß diese

<sup>135</sup> Kasperl übernimmt bei seinem kurzen Aufenthalt bei Hof die unverständliche Sprechweise des Königs. Nur werden bei ihm Wörter aus dem Bereich des Essens zusammenhangslos aneinandergereiht (33).

Parolen sofort die gewünschte Assoziation und Reaktion hervorrufen. Das Fehlen von Begründungen und Erklärungen wird nicht mehr bemerkt.

Zwei Zeitebenen prallen auch in der Sprache der Bauern aufeinander, z.B. wenn Bauer 2 vom (26) "Nutz- und Eßviehtransport ins Schloß" spricht. Einerseits ist ihre Rede von ihrer niedrigen sozialen Schicht und einer vergangenen Zeit geprägt, andererseits betonen sie ihren (26) "Willen zu konstruktiver Mitarbeit." Dieser Begriff ist der direkte Reflex der Phrasen des Königshauses und schafft den Bezug der Märchenzeit zur wirtschaftlichen Gegenwart. Diese Funktion von Jargons, unterschiedliche Zeitebenen in den Text einzubinden und so breite Zusammenhänge herzustellen, ist besonders in *Nora* von Bedeutung. In der präfaschistischen Ära der zwanziger Jahre spricht Nora über die Befreiung der Frau im Jargon der Innerlichkeit und Persönlichkeit, der für die Frauenbewegung der siebziger Jahre kennzeichnend war. Auch in *Frauenliebe - Männerleben* prallen in der Sprechweise und im Vokabular der Personen verschiedene Zeitebenen aufeinander. Obwohl der Sprecher den Zeitpunkt der Handlung auf 1856 festlegt, gibt es im Hotel einen (4) "Manager". Dies ist ein Beispiel für die Aufgabe des Jargons, die Aktualität der vorgeführten Strukturen anzudeuten.

Wieder anders werden verschiedene Jargons in *Die Bienenkönige* eingesetzt. Bis zur Revolte am Ende reden Männer und Frauen völlig unterschiedlich: Die Frauen sprechen vor dem Gau wie die Programme der philharmonischen Konzerte (4):

F2: Das ist eine schöne Kunst. Es ist in sich differenziert und bildet doch zusammen ein grosses Ganzes. Ist das nicht hochkünstlerisch?

F3: Daß Mozart in derart kurzer Zeit hintereinander die große G-Moll Sinfonie, die A-Dur und die Jupitersinfonie geschrieben hat, können wir zwar verstehen, begreifen können wir es jedoch nicht.

Dagegen bedienen sich die Bienenkönige - ähnlich der Männer in *Nora* - eines sachlichen Jargons, wenn sie über Gefühle sprechen. Ihr Sprachschatz stammt allerdings nicht aus dem Bereich der Wirtschaft, sondern aus den Sparten Technik und Wissenschaft. Liebe und Sexualität gerinnt in ihrer Rede zum grausamen Experiment mit eugenischer Tendenz. Nachdem ein Gespräch der Könige über die Liebe zu ihren Familien durch Alarmsignale unterbrochen wurde, leitet M1 dessen Fortsetzung so ein (8): "Inzwischen wollen wir unsren Erfahrungsaustausch, der über technische Daten und Messungen hinausgeht, ins Transzendente gewissermaßen fortsetzen." Nach dem Gau interessiert sie der 'Schaden' mehr, als daß sie trauern (13): "M4: Es ist noch verfrüht, von den emotionalen Auswirkungen bei uns zu referieren. M2: Es ist unwissenschaftlich, vor einer detaillierten Schadensanalyse schon von Emotionen zu sprechen." Alles Lebendige außerhalb ihrer selbst hat für die Könige reinen Materialcharakter: Es wird genutzt oder untersucht. Dies spiegelt sich in der Art und Weise wieder, in der sie über ihre Frauen und Söhne reden (30):

Wir dürfen nicht vergessen, daß wir ja noch sowohl für die Organbank als auch für die Bio-Steuerung der Mutas gesundes junges Grundmaterial brauchen. Menschliches Material. Wir

dürfen nicht vergessen, daß wir eine Reihe von wesentlichen Grundstoffen vom lebenden Exemplar beziehen.

Dementsprechend sind durch den Test gefallene Söhne nichts als die (31) "eliminierten Exemplare", um die Versorgung mit "Frischorganen, wenn etwas kaputtgeht", zu sichern. Sie sind (38) "gesundes Material" für kleine Reparaturen an den Königen, welche wiederum hoffen, die (32) "Tochtergeburt kommt noch, Nachschub ist in Sicht."<sup>136</sup>

Auch der Sprecher des Hörspiels bedient sich besonders anfangs in seiner Beschreibung der Energieversorgung der Erde, des Miller-Effekts und des Restrisikos eines wissenschaftlichen Fachjargons und übernimmt damit gleichzeitig die Euphemismen, die diesen Jargon prägen. Er spricht von der geringen Möglichkeit, (2) "daß der Umwandlungsprozess überkritisch würde" und von der Umwandlung aller Materie in Energie statt vom Tod allen Lebens auf der Erdoberfläche nach einem Supergau. Da er in seinen Erzählungen auf die Geschichtsschreibung der Bienenkönige zurückgreift, kopiert er deren medizinisch-technische Ausdrucksweise. Die Bienenkönige hoffen laut Sprecher, daß wenigstens die (12) "passenden weiblichen Wirtskörper" unter den "Frauen- und Kinderrelikte[n]" sind. Doch das, was an (16) "lebendigem Fraueninventar" noch vorhanden war, ließ sich zwar zum Großteil zur (20) "Vervielfältigung" nicht mehr verwenden, wurde aber in Form von Hetis nach (17) "einem halbwegs gerechten Stundenplan für ihre Benutzung" eingesetzt. Während der Ex-Sklave und Sprecher aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Quellen den Jargon der Könige, der ihn selbst zum Ding macht, zwangsweise zitiert, steht die Grammatik des Hauptcomputers für seine Überzeugung: Mitgeteilt werden nur die Fakten und Basisinformationen. Überflüssiges, wie z.B. Verben, wird eliminiert.

In *Jelka* dienen Jargons den Figuren einerseits dazu, ihre Interessen geschickt zu verbergen. Andererseits tritt in der versachlichten oder über den Jargon der Jagd brutalisierten Rede über Gefühle und Körperlichkeit deren Warencharakter hervor. Über die Frauen sprechen die Männer wie über Maschinen, Materialien, Zuchttiere oder Kinder.

Der Vertuschung dient eine extrem künstliche Sprache, mit der Dinge des Alltags belegt werden. So kommentiert Annette das Babygeschrei mit den Worten (1: 8f) "Ich habe es vernommen" und gibt den Auftrag, das Kind zu wickeln, an Jelka weiter: "Gehe also hin zu ihm, Jelka, und mache es ordentlich." Worauf Jelka einige Sätze später antwortet: "So gehe ich denn wickeln, Annette, wenn es wirklich nötig ist." In diesem Jargon sprechen Jelka und das Arztehepaar fast durchgängig über die banalsten Dinge, so wenn der Arzt meint (4: 23): "Wir schreiten nun zum gemeinsamen ungetrübten Abendessen, und Jelka zu dessen Zubereitung." Die Personen lassen diese Diktion nur dann hinter sich, wenn sie den mythischen Rahmen verlassen und z.B. nicht mehr von den Mutterfreuden, sondern von der (1: 8)

<sup>136</sup> "Ich liefere Ware", meint auch Carmilla während ihrer sechsten Geburt in *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 6 u. 8). Sie bezeichnet das Gebären als ihr "erlerntes Handwerk" und ihr Kind als "Produkt." Für ihren Mann ist es "Kiloweis vom Besten! Güteklasse A!"

“Scheiße dieses Kleinkindes” sprechen. Sabine ist das einzige Familienmitglied, das sich nicht dieser geschraubten Sprache bedient. Wie ihre Eltern hat sie zwar die Absicht, Jelka auszunutzen, aber sie kaschiert dies nicht. In geschwollener Ausdrucksweise fordert auch Edi Jelka auf, daheim zu sein, wenn er (6: 23) “nach dem Waldlaufe heimkehre” und ihr “vom Waldlauf, der Natur draußen vor der Tür und der frischen Luft darin zu berichten wünsche.” In der Sprache der Liebe und damit in der Sprache der Lüge spricht der Arzt in Folge 3 zu Jelka, um sie zu seiner Geliebten zu machen. Hier versteht Jelka noch nicht. Doch bei ihrer ersten Begegnung mit Edi übernimmt sie die offensive Rolle und damit den Jargon des Arztes. Nun beherrscht sie ihn und versucht, ihn gewinnbringend einzusetzen.

Auf der anderen Seite steht das emotionale Sujet, über das gesprochen wird, oft im Kontrast zum sachlichen Ton. So beteuert Jelka, daß Annette ihr die Freundschaft (3: 10) “vor Zeugen versichert” habe. Persönliche Beziehungen werden so als geschäftliche kenntlich. In diesem Jargon bleibend wirft auch Edi Jelka Nachlässigkeit in seiner (6: 23) “Wartung und Betreuung” vor. Sexualität ist für ihn ein (7: 10f) “Punkt auf unserer Tagesordnung”, den Jelka mit den Worten “Gleich folgt die Hingabe” noch etwas hinauszögern will. Auch Edis Beichte seiner Seitensprünge (7: 18) ist völlig emotionslos. Denn Frauen sind für ihn in erster Linie (4: 5) “Ausgangsmaterial” für einen schönen Besuch im Restaurant. Über Jelka wird gesprochen wie über eine Maschine, die zu funktionieren und Leistung zu bringen hat. In diesem Sinne fordert Franz Edi auf (6: 7): “Dreh mal ein bißchen am Schalter bei ihr, mal sehen, was da noch rauskommt.” Denn - so Edi - (7: 11) “eine Frau muß wissen, wann sie ihren Geist abzuschalten hat”. Der Warencharakter Jelkas geht auch aus dem Jargon hervor, in dem bei den Eltern Edis über die neue Eroberung des Sohnes gesprochen wird. (5: 10f):

Vater: Dieser Teppich ist echt Perser, der Boden darunter echt Einlege-Parkett, (...) der Tisch echt Maria-Theresia. Alles beglaubigt! Wir kaufen nicht die Katze im Sack! (...)  
 Mutter: Auf jeden Fall ist sie etwas Ungewöhnliches, welches hier Aufsehen erregen kann. (...)  
 Und dieses schwarze Haar, ob es wohl echt schwarz ist?  
 Edi: Alles echt, Mutter. Darauf kannst du dich verlassen. Geprüft und für echt befunden.  
 Vater: Und diese roten Lippen, ob die wohl echt rot sind?  
 Edi: Aber Vater ... Alles echt!

In dieser Folge wird auch das erste Mal über Jelka als ein (5: 11) “kleines fremdes Tierchen, das sich aus dem warmen Süden hierher verirrt hat”, gesprochen. Das Sprechen über Frauen wie über Tiere setzt sich in Folge 6 fort. Jelka wird hier von den Freunden Edis als (6) “ein Musterexemplar dieser Gattung” bezeichnet. Und auch Edi weiß (8): “Frauen brauchen eine Mischung aus fester Hand und weichem Zügel, und ab und zu ein Stück Zucker.” Im gleichen Jargon prahlt er in Folge sieben (20) mit der Affäre einer “Tochter aus dem erstklassigen Stall eines französischen Geschäftsfreundes.” Werden Frauen einmal in der Rede der Männer nicht versachlicht oder zu Tieren degradiert, dann werden sie infantilisiert. Wenn der Arzt mit seiner Frau in einer Art Kindersprache redet, entspricht dies seiner Einschätzung ihrer Intelligenz. Diesen Jargon benutzt er auch am Ende des Hörspiels, als er mit der

gebrochenen Jelka wie mit einem unmündigen (23) "Kindchen" spricht, denn sie ist jetzt in seinen Augen endlich Frau und damit Kind.

In Folge vier (7f) kommentiert der Sprecher die erste Begegnung Jelkas mit Edi in der Boutique. Er spricht von dieser angeblichen Liebe auf den ersten Blick im Jargon der Jagd und rät Jelka, nicht zu offensiv zu sein: "Verschrecke das Wild nicht, bevor es angebissen hat!" Doch dann freut er sich, daß der "Haken sitzt", denn jetzt "läuft der Hase richtig". Aus diesem Einkreisen des Wildes, das hier jedoch männlich ist, zieht Jelka folgenden Schluß (4: 9): "der Mantel ist echt Kamelhaar, und die Krawatte war auch nicht gerade billig. Jelka hat in der kurzen Zeit hier im Geschäft gelernt, solche Dinge schneller abzutaxieren, als ein Falke braucht, um auf seine Beute hinabzustoßen." Einige Folgen später haben die Machtverhältnisse sich gewandelt. In Folge sieben (4) muß sich "Jelka unter Edis scharfen Falkenaugen" bewegen. Während die versachlichte Sprache die Ökonomisierung der Liebe hervortreibt, enthüllt dieser Jargon den Gehalt an Gewalt. Beides sind Strategien Jelineks im Kampf gegen den Mythos Liebe.

Im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* erinnert die Sprache des Sprechers<sup>137</sup> und der Wieslerin an heimatkundliche Sendungen. Sie ist zum Teil anbiedernd, zum Teil betont bodenständig. Dieser Jargon, der an den Kasperls erinnert, klingt in der 'witzigen' Art an, in der der Sprecher Josefas Eintreffen schildert (7): "Wenn man sie beobachtet, wie sie das Bergerl zu ihrem lieben kleinen Haus emporklettert, ich sage Ihnen, keinen Tag mehr als vierzig würde man ihr geben, nicht wahr?" Der Sprecher bleibt diesem Jargon bis zum Ende treu, wenn er z.B. meint (32): "Seferl, i sag jetzt einfach Seferl, so gut plauschen wir da die ganze Zeit zusammen." Dagegen hält ihn die Wieslerin nicht durch. Immer wieder spricht sie über die Menschen und die Landschaft in einer versachlichten, kurzen, zweckgebundenen Sprache (24): "Ferner sind wir noch im Besitze des Flurbetens zur Weihnachtszeit". Alles nicht unbedingt Nötige wird weggelassen, was manchmal zu einem Telegrammstil führt. Diese Sprache entspricht genau dem wa(h)ren Verhältnis der Besitzenden zur Landschaft.

In *Die Ausgesperrten* ist die Sprache des Herrn Witkowski - insbesondere sein Reden über Sexualität - geprägt vom Nationalsozialismus. So gelingt es der Autorin, auf die Theorien des frühen Wilhelm Reich anzuspielen, ohne diese explizit anzusprechen. Das Hörspiel beginnt in der Wohnung Witkowski mit den Vorbereitungen zu pornographischen Photos (1): "Herr W: Und jetzt flink wie der Blitz die Kleider vom Leibe, liebe Margarethe. Hurtig, flink und rein, so soll es immer sein. Ich will meine Kamera ihres Amtes walten lassen." Außerdem prallen in diesem Hörspiel Ober- und Unterschichtsjargon aufeinander. Den sozialen Abstieg über ihre Heirat versucht Frau Witkowski wenigstens über die Beibehaltung eines bildungsbürgerlichen Jargons zu kaschieren. Für Hans redet sie (21) "sehr gescheit" und "schön über schöne Sachen. Das Unschöne will sie fernhalten." Im Gegensatz dazu spricht seine Mutter von Politik

<sup>137</sup> In der Kurzfassung *Die Jubilarin* ist der Jargon leicht verändert und dem neuen Rahmen des Glückwunschkonzerts angepaßt.

in der Sprache der engagierten Arbeiterklasse, was er - vor allem für eine Frau - als unschön empfindet, da Inhalt und Sprache zu nah an der Realität sind.

In der Sprache Rainers prallen zwei Stile aufeinander, die sich in hohem Grade widersprechen, was seine Zerrissenheit zwischen seiner Zugehörigkeit zur Unterschicht und seiner Selbstinszenierung als Künstler ausdrückt. Während seine Rede in Gegenwart von Sophie reich an Metaphern und Zitaten ist, spricht er zu seinen Eltern im gröbsten Ton und spart dabei nicht an Schimpfwörtern.

Wie in *Nora* über die Liebe wird in der *Ballade* über Kunst im Jargon der Wirtschaft gesprochen. Für künstlerisches Wirken sei (20) "ein hoher Preis" zu zahlen, es müsse sich lohnen, bei der Frau würde allerdings "Zerbruch die Folge sein". Diese verdinglichte, versachlichte Sprache ist als Angriff auf den Mythos der Kunst zu werten. Sprachmuster aus der Arbeitswelt machen die Kunst als weniger künstlerisch denn als künstlich deutlich - Kunst als Fabrikware. Während z.B. die Ballerina (36) das "Versäubern" einer Naht am Anzug des Dirigenten übernimmt, bemüht sich dieser bis zuletzt vergeblich um einige Kleinigkeiten an seinem Werk, die noch (50) "versäubert werden" müssen. Hier stürzt zusätzlich die Polysemie des Wortes den Mythos der Kunst von seinem Sockel, so daß er neben der Nähmaschine am Boden aufschlägt. Sprach noch Tarzan einige Sätze vorher von seiner (49f) "Bastelaufgabe", so will kurz darauf der Dirigent an einer Kantilene das verändern, was "noch gefeilt werden" muß. Beides erscheint als Handwerk und das eine so banal wie das andere.

Ähnlich drückt sich in *Frauenliebe - Männerleben* im Sprechen über Kunst deren Warencharakter aus. Sie wird als Handwerk und Tauschobjekt kenntlich. Kokett und leicht verrückt meint Robert (43f): "Das Genie legt sich wie ein schwerer Wahn auf die Kolben meines Kunstmotors", doch dieser habe "leider eine Produktionshemmung". Dagegen preist sich Liszt als (38) "voll funktionstüchtiges Genie" an. Doch für die Fürstin war er nie das, was sie sich (23) "unter dem sogenannten schöpferischen Genie vorstellte (...). Nach gutem Anfang: Stagnation!" Über den Jargon der Wirtschaft wird deutlich, daß Liszt nur eine ihrer Investitionen ist und noch dazu eine falsche, wollte sie doch einen Künstler und keinen Handwerker. Das Klavier ist auch für die pragmatische Camilla (5) "Arbeitsgerät" und für Clara (23) "Gerät", wenn der (15) "Handwerker" es benutzt. Ihr wird unterstellt, ihren Gatten (23) "stückweise zu Geld zu machen", doch sie gibt als Zweck ihres Aufenthalts an, "Ruhm abzuschöpfen",<sup>138</sup> den sie (5) "dann im Inland vermarkten" will. Liszt gibt ihr dagegen den Rat, ihre finanzielle Situation durch (49) "Körperhingabe entscheidend zu verbessern." Denn auch über den Körper wird wie über eine Sache gesprochen. Entsprechend fällt die Antwort Claras aus: "Aber so ein Körper hält doch höchstens 14 Tage! Vorhin, als ich nicht hinsah, hätten Sie fast meine Marie gratis genossen."<sup>139</sup> Liszt versucht immer

<sup>138</sup> Mit der vielfältigen Bedeutung des Wortes "schöpfen" spielt die Autorin in vielen ihrer Hörspiele, ganz besonders dann, wenn es um Kreativität geht. So z.B. in der *Ballade* (40), wo der Dirigent an seiner Schöpfung zweifelt, doch neuen Mut schöpft. Vgl. auch *Jelka* (2: 3): "Ein Pariser Modeschöpfer hat diesen Traum aus feinem Wollstoff geschöpft."

<sup>139</sup> Im Drama *Clara S.* (1984. 68) meint der Commandante: "Wir haben hier noch mehr Künstlerinnenkörper außer ihrem im Haus. Hier kommt zum Beispiel gleich ein Tänzerinnenkörper angewirbelt."

wieder, die Tochter an sich zu ziehen, die (31) “entschieden noch neueren Datums” ist. Gleichzeitig wird so der Objektstatus des Kindes deutlich. Clara befreit es zwar von Liszt, doch die Gründe dafür werden über ihren versachlichten Jargon als eigennützig deutlich (30): “Wenn Sie wüßten, wieviel Arbeit es gemacht hat, sie zu kriegen! (...) Die einzige, die kein Ausschuß geworden ist. Meine Söhne haben alle nicht lang gehalten.”

Die Kindersprache, welche auch in anderen Hörspielen das Reden der Figuren bestimmt, bildet in *Frauenliebe - Männerleben* einen Kontrast zur versachlichten Sprache. Sie zeigt sich zum einen in den Streitgesprächen zum Thema Genie, die oft die Form ‘bin ich schon - bist du nicht’ haben. Daneben behandelt die Fürstin Liszt wie ein unmündiges Kind. Sie schickt ihn auf sein Zimmer, um dort seine Hausaufgaben zu machen, nämlich an seinem neuen Werk zu arbeiten (25).

Die Sprache in *Erziehung eines Vampirs* zeichnet sich durch eine sehr hohe Abstraktheit und Allgemeinheit aus. Emily und Heidkliff werfen sich ihre unterschiedlichen Standpunkte an den Kopf, ohne auf das Gegenüber einzugehen. Doch ihre Statements münden oft in Floskeln aus dem Bereich des gegenseitigen Verstehens in Paarbeziehungen, wie (8) “Vielen Dank, daß du mir zugehört hast.” Sowohl der Heilige als auch Heidkliff bedienen sich in ihrer Rede der Sprache der Talkshow. Dort wird versucht, zum Publikum einen persönlichen Bezug herzustellen und zu suggerieren, daß die Sendung einzig für diesen einen Zuschauer hergestellt wurde. Entsprechend meint Heidkliff ans Hörspielpublikum gewandt (27): “Dieser Rosenkranz wurde eigens für Sie von Weihbischof Knötzel in Altötting geweiht.” Aus trivialen Gattungen bekannte Floskeln fließen auch in die Rede der Figuren in *Burgteatta* ein. Vor allem Käthe spricht oft und gerne in der pathetischen Art und Weise, wie sie aus dem Unterhaltungsfilm der dreißiger und vierziger bekannt ist. Dieser Jargon geht zum Teil direkt in einen nationalsozialistischen, völkischen, Gehorsam einforderten Ton über. “Geniegt Ihnen nicht unsere Freundschaft? Unsere Treue? Blinder Gehorsam? Nibelungenlied!” (50) fragt sie den um Mitzi werbenden Zwerg. Käthe findet sich schnell in die nach 1941 geforderte neue “Rolle” und verwendet eine Sprache, die durchdrungen ist von nationalsozialistischen Phrasen und die sie sich trotz aller Ermahnungen auch nach 1945 nicht abgewöhnen kann und will. Mit der Begründung (6) “Deutsche Wut wacht!” ohrfeigt sie Resi, die Soße verschüttet hat. Ihre zusammenhangslose und manchmal stammelnde Aufzählung nationaler Phrasen erinnert an General Schürer aus dem *Kasperl*-Hörspiel.

Zusammenfassend kann der Einsatz von Jargons bzw. das Sprechen mit fremden Zungen in den Hörspielen Jelineks so beschrieben werden: Bestimmte Wörter, Fachausdrücke und Redewendungen werden aus ihrem gängigen Sinnzusammenhang gelöst und in einen neuen, oft entgegengesetzten Kontext gebracht. Damit verändert sich auch ihre Funktion. Sie sprechen gegen sich selbst bzw. gegen den neuen Kontext, in den sie gestellt werden. Dieser ‘falsche’ Einsatz von Jargons, der ein kontrapunktisches Sprachgeflecht erzeugt, richtet sich in letzter Konsequenz gegen die mythische Struktur der Sprache und

gegen die Mythen selbst. Außerdem dient der Jargon in den Hörspielen dazu, die soziale Schicht des Personals zu klären und Zeitsprünge sowie Geschichte in den Text einzubringen.

### 2.4.1.5 Lehrsätze

Brüggemann (1986: 157) bemerkt in Jelineks Prosa "Assoziationen zur Brechtschen Lehrstücktechnik, bei der in Merksätzen und -gesängen dem Publikum die didaktische Bedeutung der dargestellten Szene deutlich gemacht wird". Diese historisch-materialistische Analyse des Dargestellten modifiziert Jelinek, indem der Lehrsatz bzw. der kommentierende Nachsatz bewußt innerhalb der Vorstellungswelt und den Denkkategorien der ProtagonistInnen bleibe und damit innerhalb der beschränkten Realitätswahrnehmung der unkritischen KonsumentInnen der Trivialmedien. Auch die Lehrsätze in vielen Hörspielen erinnern an Brechts Lehrstück. Konnten die ZuschauerInnen aber bei Brecht noch klar die Trennung zwischen Fiktion und Gesellschaftsbezug nachvollziehen, so verwischt Jelinek in ihrer Lehre diese Grenze. In den Hörspielen - besonders in jenen, die sich an trivialen Gattungen orientieren - sind die Lehrsätze nur scheinbare. Sie sind absolut negative Lehrbeispiele. Die Lehre klingt zynisch.

In *wenn die sonne sinkt* gibt Gaby dem weiblichen Publikum Tips für den Erfolg mit auf den Weg. Die Hörerinnen sollen lernen, sich den Machtstrukturen und den traditionellen Anforderungen an die perfekte Frau anzupassen (22): "einmal bin ich eine zärtliche geliebte dann wieder ein ausgelassenes kleines mädchen. das ist mein geheimnis. so müssten mehr mädchen sein!"

Den Ansporn, etwas aus der Geschichte von Gaby und Markus zu lernen, gibt in diesem Hörspiel auch der Radiosprecher, der die Handlung immer wieder unterbricht. Die Stimme, die bei Brecht noch dazu diente, Identifikation zu unterbinden, fordert bei Jelinek unverblümt zu ihr auf - und noch dazu zur Fälschung. Der Radiosprecher gibt sich dadurch als Vermittler der bürgerlichen Mythen zu erkennen. Er rät dem Publikum, auch für sein (31f) "leben eine kleine lehr aus dieser geschichte die wie ein märchen begann und noch nicht zu ende ist", zu ziehen und fragt am Ende ab, ob auch das Richtige - also das Falsche - aus dem Hörspiel gelernt wurde:

was ist zwar aus? - das hörspiel ist zwar aus aber sätze kann man immer weiter machen bis zur vergasung. - werdet ihr dabei etwas merken? - wir werden dabei etwas merken. - was? - wir werden merken dass es immer dieselben sätze sind die uns einfallen. (...) - was ist für euch alle das beste? - für uns ist es das beste den mund zu halten und zur sicherheit noch die hand vorzugeben damit uns nichts rausrutscht.

Nun folgt die übliche Pause mit Musik. Dann gehen die Lehren weiter. Doch der Standpunkt ändert sich: "wir wissen dass dieser gestank vielleicht gar nicht unser eigener ist. (...) vielleicht können wir gar nichts



dafür. - leidet ihr darunter? - vielleicht leiden wir selber am meisten darunter". Elfriede Jelinek bringt dadurch zum Ausdruck, daß es fast keine Möglichkeit gibt, aus Erfahrungen zu lernen, da der Dauernebel der Medien und der über sie vermittelten Mythen den Denk- und Handlungsspielraum massiv einschränkt.

Lehrsätze des Sprechers bilden auch das Ende jeder Folge von *Jelka*. Jelka könnte aus den Ereignissen der ersten Folge gelernt haben, daß das Arztehepaar - anders als behauptet - voll rassistischer Vorurteile steckt und daß sie ausgenutzt wird. Ihr freier Tag ist nicht wirklich frei. Die Grenzen der Freiheit bestimmt das Arztehepaar und die Norm, für die beide stehen. Doch bei Jelinek hat Jelka gelernt, daß (1: 24f)

jeder Tag vorbeigeht, ein freier ebenso wie ein weniger freier Arbeitstag. Die Freiheit ist hier zwar groß und weit gesteckt, man darf sich aber trotzdem nicht allzu jäh aufrichten, sonst stößt man an die Grenzen dieser Freiheit. (...) Jelka soll schauen, wie Herr und Frau Doktor es machen. Beide bücken sich niemals jäh oder heftig, so kann sich die Freiheit zwar dehnen, niemals aber einreißen. Vielleicht ist die Freiheit von Herrn und Frau Doktor ja auch etwas dehnbare als die Freiheit Jelkas.

Besonders viel und besonders Widersprüchliches hat Jelka am Ende der zweiten Folge gelernt. Erstens kennt sie nun den Wert des Äußeren und die Bedeutung (den Signalcharakter) teurer Kleidung. Die Handlungen, die aus ihrer Erkenntnis hervorgehen, tragen jedoch zur Zementierung der Verhältnisse bei. Die Schuldfrage wird insofern geklärt, daß wer schlecht gekleidet ist, selber schuld ist. Nie kommt Jelka auf die Idee, dieses auf Statussymbolen basierende Denken zu untersuchen und womöglich zu kritisieren. Um der 'Lehre' gerecht zu werden, bricht sie ihren moralischen Grundsatz, nicht zu stehlen. Und wirklich wird ihr Diebstahl nicht bestraft, sondern hebt die Laune der gelangweilten Freundinnen ihrer Arbeitgeberin. Jelka folgert daraus, (2: 19) "daß Stehlen nicht so schlimm ist". Als jedoch ihre jugoslawischen Bekannten aufgrund eines nicht begangenen Diebstahls ausgewiesen werden, meint sie (2: 21): "Ich versuche ständig zu lernen, aber immer dann, wenn ich glaube, ich hab was kapiert, dann kommt es mir abhanden und taucht als das reine Gegenteil wieder auf." Deswegen sieht Jelka lieber über die Ungerechtigkeiten hinweg, die ihren Landsleuten widerfahren, um auf die Seite derer zu gelangen, die entscheiden, was Recht und was Unrecht ist (2: 21):

Was Jelka heute gelernt hat: Man muß nur auf der richtigen und nicht auf der falschen Seite stehen, dann gehört einem auch gleich viel mehr, dann gehören einem sogar Sachen, die einem eigentlich gar nicht gehören dürften. Zum Glück kann sich Jelka ihren Umgang aussuchen, und hat auch schon gewählt: den besseren Umgang, der auch bessere Dinge mit sich bringt.

Aus dem Geschehen der dritten Folge könnte Jelka und damit das Publikum folgendes lernen: Jelka soll im Haushalt nicht nur für wenig Geld kochen und putzen, sie hat auch dem Arzt als Geliebte zur Verfügung zu stehen. Doch Jelka ist noch immer fest entschlossen, auf die Seite ihrer ArbeitgeberInnen zu gelangen, indem sie deren Verhalten imitiert. Sie findet nichts daran, herumgeschubst zu werden, weil sie letztendlich selbst einmal schubsen will (3: 20): "Was Jelka heute gelernt hat? Die sicherste Position

ist offensichtlich wirklich die der Ehefrau. Erst dann ist man geschützt und kann die Figuren herum schieben, wir sehen es an Annette.“ Daß auch dies nicht immer stimmt, könnte Jelka aus den vierten Folge lernen. Dort redet Annette von ihrer mangelnden Selbstverwirklichung. Als der Arzt droht, ist schnell die alte Ordnung wieder hergestellt. Der Sprecher faßt die Schlüsse, die Jelka daraus zieht, zusammen (4: 25f): “Was Jelka heute gelernt hat: Es ist einfacher, von Freiheit zu reden als sich selber zu befreien. Es ist besser, sich befreien zu lassen, als selbst die Befreiung vorzunehmen. Befreiung bedeutet Befreiung von materiellen Sorgen. Befreiung heißt im engeren Sinn Überfluß.” Jelka erkennt diesen negativen Freiheitsbegriff als allgemeingültigen an. Sie hat trotz des Benehmens des Arztes nicht gelernt, daß die Freiheit, die hier definiert wird, keine ist. Vielmehr findet sie sich damit ab, daß Freiheit finanzielle Absicherung heißt und nur durch den Mann möglich ist. Jelka hat wieder ein ursprüngliches Ziel mehr abgelegt - nämlich über eigene, geistige Arbeit frei zu werden - und eine Illusion weniger, die sie sofort durch eine neue, falsche ersetzt. Jelka lernt also doch manchmal: Sie lernt sich mehr und mehr den Normen der bürgerlichen Gesellschaft anzupassen, lernt deren Tricks, heimliche Hierarchien sowie unausgesprochene Spielregeln und legt ihre moralischen Prinzipien mehr und mehr ab. Die Lehrbeispiele sind immer schlechte Beispiele.<sup>140</sup> Jelinek bricht durch ihren Umgang mit den Lehrsätzen die Gesetze der Interpretation. Der Interpret als solcher mit falschem Bewußtsein wird in den Text zurückgespiegelt. Der Sprecher der Lehrsätze hat den eingeschränkten Interpretationshorizont verinnerlicht. Diese Methode ist vergleichbar mit den Kommentaren des Radiosprechers in *wenn die sonne sinkt*. Auch er nimmt die falsche, romantische Interpretation als einzig mögliche immer wieder vorweg. Am positivsten zu werten ist daher noch der Schlußsatz der 5. Folge (11) von *Jelka*: “Was Jelka heute gelernt hat. Absolut nichts”. Am Ende von Folge sechs ist Jelka zwar finanziell abgesichert, aber weder frei noch glücklich. Edi hat ihre Freunde hinausgeworfen und Pläne für das weitere Leben Jelkas angekündigt. Doch Jelka lernt auch daraus noch nicht, daß sie gekauft wurde und ihre Wünsche nicht respektiert werden (6: 27): “Was Jelka heute trotzdem gelernt hat: Wenn zwei sich zusammensetzen und sie besitzen auch noch guten Willen, dann schaffen sie es schon, ihre Probleme aus der Welt zu schaffen!” Doch in Folge sieben entstehen noch mehr Probleme durch den Konflikt Jelkas zwischen den Interessen der Firma ihres Freundes und der Solidarität zu ihren Landsleuten. Sie zieht in der Hoffnung, schon am nächsten Tag von Edi zurückgeholt zu werden, zu den Hennings. Wieder formuliert der Sprecher am Ende die Lehre Jelkas, die einerseits von Edis Reichtum profitieren will, aber andererseits ihren Freund erziehen und ihren Landsleuten beistehen möchte (24f):

Was Jelka heute gelernt hat: Ein Mann ist zwar gut, vor allem einer in Edis Position. Aber viele, die hinter einem stehen, sind besser. Dort wo es einem besser geht, ist nicht unbedingt auch die bessere Seite. Jelka will in Zukunft gleichzeitig einen besseren Mann haben und auf der besseren Seite stehen. (...) Viel Glück dazu, Jelka!

<sup>140</sup> Diese Verfahren ist schon aus Jelineks früher Prosa bekannt, was eine Stelle aus *Michael* (1972. 66) zeigt: “liebe junge freunde was haben wir heute wieder gelernt? geben ist seliger als nehmen. auch wenn die richtigen nichts davon kriegen und immer den falschen genommen wird.”

Doch dieser Spagat gelingt Jelka nicht. Am Ende von Folge acht und damit am Ende der Serie steht eine Jelka ohne Studium, vom reichen Freund verlassen. Sie ist Dienstmädchen und Geliebte des Arbeitgebers. Hat sie nun endlich die Spielregeln des Geldes und der 'Liebe' verstanden? Nein. Was Jelka laut Sprecher am Ende gelernt hat, ist (24)

daß Männer dazu geschaffen sind, die Frauen auf Händen zu tragen. Jelka soll von nun an streng auf ihre Linie achten, damit sie nicht zu schwer wird und dem jeweiligen Manne aus den Händen fällt. Außerdem muß sie noch darauf achten, daß sie nicht fallen gelassen wird. Das ist viel Arbeit, die jetzt vor Jelka liegt. Hoffen wir, daß sie's schafft. Viel Glück jedenfalls, Jelka, viel Glück und auf Wiedersehn.

Aber Jelka zieht nicht nur aus dem Geschehen in ihrer Umgebung selbständig falsche Lehren, sie wird auch von ihrem Vorbild Annette direkt belehrt. Diese wiederum versucht außerdem, die Tochter Sabine mittels Lehrbeispielen zu erziehen und schildert die uralte Familientradition, dem Personal nur Dinge aufzutragen, die man vorher selbst ausgeführt hat (8: 6). Daran soll die Tochter sich in Zukunft halten, aber Annette selbst scheint diesen Grundsatz in ihrer Praxis als Arbeitgeberin zu vergessen. Sabines Reaktion mit "Immer diese doofen Belehrungen!" könnte aufs ganze Hörspielwerk Jelineks passen, denn Elfriede Jelinek geht in ihrer Verwendung von Lehrsätzen so weit, dem Publikum selbst den Taucher in *Untergang eines Tauchers* als lehrreiches Beispiel und Vorbild von Sandy zu präsentieren (16): "da kann ich mal einen sehn der sich von ganz allein von unten wieder hinaufgearbeitet hat. Einen Taucher. Aus eigener Kraft ohne fremde Hilfe. Ich will ihm nacheifern. Ich beginne jetzt ihm nachzueifern." Mit einer Lehre für das Leben wendet sich auch der in seinem Glauben an die Gutmütigkeit der beliebten Figuren unbelehrbare Taucher selbst an das Publikum (27): "guten Tag meine Lieben. Auch wir Grossen können manchmal sehr egoistisch sein wenn es um unsren Vorteil geht. Wir können aber von euch Tieren eine ganze Menge lernen: wie man weniger egoistisch ist." Auf diese Lehre folgt Flippers und Judys gemeinsame Attacke auf den Taucher sowie der versöhnlich anmutende Ratschlag der ÜbeltäterInnen: "miteinander nicht gegeneinander". Und wirklich sind sie ja Verbündete, allerdings Verbündete gegen den Taucher. Diese Lehrsätze stehen im Kontext der Aufstiegsideologie sowie der Erziehung zu Geduld und Genügsamkeit. "leben und lebenlassen" (38) ist angeblich das Geheimnis von Flippers und Lassies Karriere. An anderer Stelle rufen verschiedene Figuren (31) zum Nachgeben und zu mehr Respekt gegenüber den Eigenarten der anderen auf. Der Taucher nimmt die Lehren für bare Münze und wird zur Belohnung unter Wasser gedrückt. Jelinek fügt außerdem mehrere allseits bekannte Lehrsätze und Floskeln aneinander (34): "F + L-: - aller Anfang ist schwer. F: - kein Meister ist noch vom Himmel gefallen. J: - ich lerne weil ich einmal Meister werden möchte. Aber Flipper sehe ich mir immer an. Soviel Zeit muß sein." Auch Sprecher 2, der sich als kaufmännischer Angestellter vorstellt, sieht sich mit seinem Sohn jede Flipper-Folge an, denn da (28) "kann man auch als Erwachsener noch etwas lernen." Doch das Fernsehpublikum wird gewalttätig, wenn man versucht, es am Konsum der lehrreichen Worte zu hindern (37):

S1 + S2: - wir sind gerade beim Fernsehen wie Sie sehen. Wir sind alle kaufmännische Angestellte. Sie stören uns. Wir reißen ihnen daher Arme und Beine aus.

L + F ++): - Ihrem Sohn wird etwas schlimmes passieren wie im Film wenn Sie uns gerade bei Flipper stören.

Das, was man aus diesen Serien lernen soll, ist oft die direkte Umsetzung dessen, was im Kapitel 2.3 unter dem Mythos des Humanismus beschrieben wurde. So mahnen Porter Ricks und Flipper (29): "Kriege wären überflüssig mit ein bisschen Verstehen. (...) Seid gut zueinander!" Eine andere Lehre wird von Sprecher 2 zum Besten gegeben (23): "wie sie ihre Tiere behandeln ist ein Spiegelbild wie sie Menschen behandeln würden". Auf dem Hintergrund der Gewaltorgien, die dieses Hörspiel bestimmen, und der Tatsache, daß Flipper auf dem Meeresgrund versenkt wurde, klingt dieser Aufruf zur Tier- und Menschenliebe mehr als grotesk. In diesem Sinne antwortet auch Sandy auf den Lehrsatz (24) "was du nicht willst dass man dir tut" der beiden Sprecher "ich füge es aber sehr gerne andren zu!" Auch Jeff gibt offen zu, sich nicht an diese Lehre zu halten. Er kenne (37) "kein Miteinander nur ein Gegeneinander." Dieses Gegeneinander bestimmt auch *Wien West*. Dennoch werden dem Publikum immer wieder altbekannte Lehrsätze serviert, wie z.B. die Aufforderung, immer brav zu lernen. Im Hörspiel hält sich allerdings niemand an diesen Grundsatz. Es regiert die Gewalt. Diese bringt den 'braven' Studenten Hans an sein Ziel.

Im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* spricht der Sprecher als Inbegriff der Vermittlungsinstanz der Mythen gleichzeitig zu Josefa, zum imaginären Publikum des Interviews und zum Publikum des Hörspiels. Josefa dient ihm als gutes Beispiel für Leidenschaftlichkeit, denn sie ist (7) "immer fröhlich, immer vergnügt. Manch verweichlichter Städter könnte sich heimlich an ihr ein gutes Beispiel nehmen." Die meisten Lehrsätze, die eben jene Genügsamkeit gepaart mit Fröhlichkeit predigen, sind im *Kasperl-Hörspiel* zu finden. Hier ist es in erster Linie der dumme Kasperl, der Kriecher und Opportunist, der sie von sich gibt. Er richtet seine Lehren an die Kinder. Diese sollen (3) "immer schön folgen zu Hause" und die Hausaufgaben sorgfältig machen. Kasperl als Vermittler von Lehrsätzen ist in diesem Hörspiel nicht nur auf einer höheren Ebene auf der Seite der Mythenerzeuger, indem er den (6) "Sparmeister" propagiert, sondern auch auf der Seite der Eltern. Er ruft die Kinder zur Hilfe bei der Hausarbeit auf und ermahnt sie, immer daran zu denken, daß das Schlimmste nicht ein gebrochenes Bein ist, sondern Löcher in Jacken und Hosen (19). Gretel und die Bauern tragen ihm den Unsinn, den er ständig erzählt, nicht einmal nach, so wenig nehmen sie ihn ernst. Das heißt, die Lehren stehen zwar wie auch sonst im Kontext der Mythen und harmonisieren mit ihnen, aber sie sind ganz offen der Lächerlichkeit preisgegeben, weil die Figur, die sie ausspricht, nicht nur selbst lächerlich ist, sondern von anderen Figuren des Hörspiels ausnahmsweise auch so wahrgenommen wird.

Die Lehren des Kasperl können auch deswegen nicht ernst genommen werden, weil sie sich viel zu offensichtlich angepaßt an die jeweilige Situation ändern. So ermahnt er die Kinder, während seiner Versuche, im Schloß Essensreste zu ergattern, rechts und links zu schauen, d.h. sich nicht erwischen zu lassen (21).

Nach dem Umsturz beginnt er wieder mit seinen Aufforderungen, in den Sonntagsgottesdienst zu gehen und im Unterricht aufmerksam zu sein. Als er selbst von Gretel aufgefordert wird, zu arbeiten wie alle anderen, ist er entsetzt (34). Seine Lehren gelten anscheinend für ihn selbst in keiner Weise. Dies zeigt auch seine Reaktion auf Gretels Vorschlag zur Güte, ihm ein Bonbongeschäft einzurichten. Er wird von einer großen Gier nach all den Süßigkeiten überwältigt und denkt nur daran, was er dann alles essen könnte. Im gleichen Atemzug richtet er aber seine Lehre an alle (36) "an den Daheimlautsprechern ... Ausdauer, Fleiß, Disziplin ... Ordnung!" Ähnliche Weisheiten hat der Ausrufer auf Lager. "weniger ist manchmal mehr!" (10) predigt er einem Volk von hungernden Bauern.

Allerdings handelt es sich bei diesem Hörspiel für Kinder um den einzigen Text Jelineks, in dem auch ernstgemeinte Lehren erscheinen und nicht nur solche, wie sie die Bewußtseinsindustrie erteilt bzw. wie sie Kasperl ständig von sich gibt. Vermittelt werden diese von seltenen Exemplaren im Werk Jelineks, nämlich von positiven Figuren, deren Positivität die Autorin nicht - wie z.B. bei gaby in *wenn die sonne sinkt* - ironisiert. Ein Beispiel dafür ist die Zusammenfassung der Handlung des *Kasperl*-Hörspiels, die der Sprecher in abstrakter, aber für Kinder noch gut verständlicher Form am Ende gibt (36f):

wenn einer da ist, der mehr will als die andren, dann muss er es den andren wegnehmen, und dann fliegt der Karren auch schon in den Dreck (...). Es kann aber auch sein, dass die andren gar nicht merken, dass ihnen da was weggenommen wird, oder, dass sie glauben, dass es richtig ist, dass ihnen was weggenommen wird, weil derjenige, der ihnen was nimmt, so ein grosser mächtiger Mann ist oder weil er so ein hübsches Gesicht hat oder einfach weil er so ein dickes Auto oder so ein grosses riesiges Schloß (...) Oder vielleicht ist der Karren schon längst in den Dreck geflogen und steckt jetzt drin bis über die Räder?? Und vielleicht seid gerade ihr es, die ihn irgendwann mal wieder rausziehen und flottkriegen müssen?

Direkt ans Publikum gerichtete Lehrsätze wie in *Untergang eines Tauchers* oder *Kasperl und die dicke Prinzessin* sind in *Die Bienenkönige* nicht zu finden. Doch auch hier bedienen sich die Wissenschaftler altbekannter Sprichwörter und Volksweisheiten. Die Art ihrer Verwendung und ihr Kontext denunziert diese. So ist die Antwort von M4 auf die Nachricht vom Tod seiner Frau und seiner Tochter einfach (15): "Mitgehangen, mitgefangen". Die Schuldfrage wird verschoben. Das Opfer wird in der Verwendung des Sprichwortes zur Täterin. Mit der Redensart (20) "Jedem das Seine" rechtfertigen die Könige auch die Einteilung der Frauen in Hetis und Mutas. So tut in ihren Augen "jeder seine Pflicht, wohin er gestellt ist. (...) Der eine im Kleinen, der andre im Großen." Übersetzt bedeutet dies, die einen sind als Organbanken, Prostituierte, Haussklaven oder Gebärmachines geboren und sollen dies bleiben, die anderen verwalten diese vergesellschafteten Personen. Hier zeigt Jelinek besonders deutlich, wie diese Sprichwörter und Lehrsätze - ähnlich der Tautologie - dazu dienen, soziale und geschlechtliche Unterschiede festzuschreiben und zu naturalisieren. Sie werden als Werkzeuge der Mythenbildung kenntlich. Jelinek setzt sich hier mit Barthes (1964. 145f) Feststellung auseinander, daß der Mythos zum Sprichwort tendiere. Hier bringe die bürgerliche Ideologie ihre wesentlichen Interessen unter, nämlich "den Universalismus, die Ablehnung einer Erklärung, eine unveränderliche Hierarchie der Welt."

Grundlage dafür sei der angeblich universelle ‘gesunde’ Menschenverstand, d.h. “eine Wahrheit, die auf willkürlichen Befehl des Sprechenden innehält.” Jelinek stellt dieser ideologisierten Sprache die gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber. In diesem Sinne betont sie den “Materialaspekt von alltäglichem Sprachgebrauch, den man gemeinhin übersieht, weil man ja weiß, was gemeint ist. (...) Geht man aber dem Material Sprache nach, so zeigen sich dessen Strukturen und mit ihnen die des zugrundeliegenden Denkens”. (Koch. 1986. 39) Im Sinne der Auffassung Barthes’ von der Arbeit der MythologInnen setzt Jelinek Bekanntes in neue Kontexte und füllt umgangssprachliche Leerstellen auf. Die Diskrepanz zwischen gewohntem Material und neuer bzw. wieder herausgetriebener Bedeutung läßt die mit dem Material gemeinhin verbundene Bedeutung als ideologisch (wenn auch nur in dem Sinne, daß sie Ideologie verbirgt) erscheinen. Allgemein gehalten und tautologisch sind auch in der *Ballade* die Aussagen der Figuren darüber, wann ein Mann ein Mann ist, bzw. wie eine ‘richtige’ Frau zu sein hat. Diese Lehrsätze sind genau jene keine Begründung brauchende Allerweltsweisheiten, die nach Barthes Mythen transportieren und verfestigen.

Mit allseits bekannten Weisheiten belehrt auch Frau Witkowski in *Die Ausgesperrten* immer wieder ihre mißratenen Kinder. Die Lehren der Mutter klingen mehr als grotesk (20): “Nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen wir. Manche sind dabei auf der Strecke geblieben. Mehr lernen, mehr leben.” “Streitet euch nicht beim Essen, streitet euch nachher!” (31) ist ein Beispiel für das Hochhalten guter Manieren, das Frau Witkowski allerdings durch den Nachsatz selbst ad absurdum führt. Auch Käthe gibt ihn *Burgteatta* gerne Lehren an ihre Kinder weiter, die sie manchmal in Reime verpackt. Doch das bekannte Sprichwort (10) “Was man sufurt tut, das ist Wohlgetan” dient ihr als Begründung dafür, ihren Töchtern Ohrfeigen zu verpassen. Den Ratschlag (48) “Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen” im Munde führend, zündet Käthe auch das Kleid ihrer Tochter an, was diese nur knapp überlebt. Sie kommentiert dies mit den Worten (49): “Das Kind ist mir davongerobbt. Der gute Wille gilt fürs Werk.”

#### 2.4.1.6 Anagrammatische Methoden

Unter anagrammatischen Methoden versteht man allgemein die Umstellung der in einem Wort, einer Wortgruppe oder einem Satz enthaltenen Teile, die in einer neuen Anordnung einen neuen Sinn ergeben, bzw. einen ohnehin vorhandenen, unsichtbaren, aber mitschwingenden hervortreiben.

Nicht im engeren Sinne anagrammatische Methoden, aber doch von der Tendenz her aus dem Spiel mit der lautlichen Ordnung hervorgehend sind auch die Alliteration (gleicher Anlaut), die Assonanz (gleicher Vokal in der Wortmitte) oder die Metathese (Lautumstellung). Diese Verfahren, die Sprichwörter und Redewendungen einbeziehen, stehen für “quasi musikalische Formen, die übrigens schon griechische Grammatiker verwendet haben: Vertauschung von Buchstaben und Silben, etwas bis zur Kenntlichkeit

zu entstellen.” (Int. Roscher. 1991. 47) Diese dekonstruktive Textpraxis beschreibt die Autorin im Interview mit Venckute (1998. 1) als eine “besondere Methode”: Sie verwende “Permutationen, Alliterationen, Lautübertragungen, Metathesen und Vertauschungen, damit die Sprache selbst anfängt zu sprechen”, da diese “die Hauptakteurin” ihrer Texte sei. Jelinek arbeitet mit in der Sprache enthaltenen Vielfältigkeiten, Anspielungen und Anzüglichkeiten. Ihre anagrammatische Ästhetik zerlegt das Material in seine Teilelemente, entblößt dessen tiefenstrukturelle Bedeutung und schafft über Montage- und Collagetechniken neue Sinnzusammenhänge. Über Verfremdung und Verschiebung in Wort und Syntax formuliert sie den Dissens zur gesellschaftlichen Konformität. Fliedl (1991b. 96) begreift diese zerfetzte Sprache als “Ent-Sprechung” des partikularisierten weiblichen Körpers. Die phallisch besetzten, ‘stehenden Begriffe’ werden im Barthes’schen Sinne gegen alle Konventionen mit neuem Sinn aufgefüllt. Man könnte auch sagen, ihnen wird ihr eigentlicher deformierter Sinn wieder zurückgegeben.

Das Anagramm nutzt Jelinek als Technik, um die Sprache zu zwingen, die ihr inhärente Wahrheit zu sagen bzw. ihren Ideologiecharakter preiszugeben. Durch minimale Veränderungen von Worten und Buchstaben werden die im Idiom verhüllten Aussagen offengelegt. Jelinek schüttelt Wörter, Sätze und Redewendungen und erzeugt so Akzentverschiebungen. Auch dies steht im Kontext der Theorie Barthes’: Die Vorgehensweise des Mythos wird genutzt, um diesen zu entschleiern. Die Verfremdungen, die auch als Abschaffung der Verfremdung verstanden werden können, je nachdem was als Sprachnorm begriffen wird, benennen Gewaltverhältnisse und machen Sprache in ihrer Geschichte sichtbar. “In Analogie zu den wortspielerischen Methoden neuerer Diskurstheorien kappt sie mit minimaler Verschiebung, Vertauschung, Assonanz und Reimbildung die Vorstellung von natürlicher Bedeutung”. (Wagner. 1991. 81) Über diese Eigendynamik, die das Wortmaterial zu entwickeln scheint, werden verschüttete Wortbedeutungen wieder freigelegt. Die Sprache zerze die Autorin, wie sie es im Interview mit Nüchtern (2000. 49) formuliert, “wie ein Hund, der eine Spur aufgenommen hat, hinter sich her, man kann nur schreiend mitrennen.” Im Interview mit Lamb-Faffelberger (1992. 191) äußert sich die Autorin zu diesen manchmal in Kalauer übergehenden Wendungen,

wo man durch Vertauschungen und durch Ändern von einem Buchstaben oder einer Silbe einem Wort eine ganz andere Wahrheit, die ihm aber ohnehin innewohnt, zeigen kann. (...) Es gibt verschiedene literarische Techniken, wie Anagramme z.B., wo die Sprache, wenn man sie vollkommen umstellt, immer noch eine höhere Wahrheit, die ihr innewohnt, fast wider Willen preisgibt.

Um ihren täglichen Bedarf an frischem Blut stillen zu können, muß sich Emily im *Vampir-Hörspiel* als Krankenschwester bei Heidkliff “verdingen. Verding-lichen”, wie die Autorin es in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) bezeichnet. Viele Sätze und Wörter dieses Hörspiels muten auf den ersten Blick sonderbar an. Sie sind zwar grammatikalisch korrekt und entsprechen dennoch nicht der Norm. Dieser Effekt stellt sich ein, wenn die Autorin spezifizierende semantische Einheiten wegläßt. So meint Heidkliff von sich (1): “Ich biete einen Anblick.” Einen schönen? Die Weglassung erhöht die Abstraktheit der

Sätze und ist Hinweis auf den Mangel an Sinn im zitierten Satz. So wenn Heidkliff zu Emily sagt (19): “Mir bist du schön genug. Strebe nicht nach etwas!” Also nicht nur nach etwas anderem, sondern nach gar nichts. Und auch Emily fordert, die trivialen Gattungen parodierend (6): “Die Zeit soll jetzt bitte wegen Liebe stehen.” Sie will ihrem Verlobten (8) “aus Gründen treu” bleiben und meint von sich selbst (15): “Ich fange an.”

Daß der Sport zur männlichen Selbstbestätigung, -befriedigung und -disziplinierung dient und weniger Spiel als blutiger Ernst ist, wird ebenfalls über Weglassungen deutlich. “Ich nehme später einen Tennisschläger und schlage damit”, (13) bemerkt Heidkliff. Der Sport steht für die symbolische Ordnung, die eine phallische ist: “Der Läufer übergibt”, (22) erklärt Emilys Verlobter, bevor er ihr den Zahn wieder zurückschlägt. Der Stab der Herrschaft, das Phallussymbol geht nun wieder von Emily auf Heidkliff über. An anderen Stellen scheinen die Sätze ein Wort zuviel zu enthalten, z.B. wenn Heidkliff meint (12): “Ich treibe den Sport mit mir selber an.” Das nachgestellte Präfix überrascht, nimmt dem Akt des Sporttreibens seine Unschuld und entlarvt ihn als Beispiel männlicher Machtausübung. Elfriede Jelinek verfolgt ihre Strategie der Destruktion, welche sie manchmal außerdem mit Reimen und Alliterationen verbindet, bis in die Wortebene hinein. “Dein Geist, Emily, ist von meinem völlig geschieden.” (3) wirft Heidkliff seiner Verlobten vor. Das Präfix ‘ge-’ statt des üblichen ‘ver-’ im Wort ‘verschieden’ drückt aus, daß der Unterschied ein gemachter ist. “Ich habe ein Herz. Ich bin ein Maß. Ich bin ein Muß”, (4) lautet dagegen Heidkliffs Begründung für die Norm ‘Mann’.

Die bekannte Alliteration, (43) “Wir Wiener Wäschermadln wollen weiße Wäsche waschen, wenn wir nur wüßten...”, die Käthe in *Burgetatta* trancehaft sprechend im zweiten Teil des Hörspiels von sich gibt, steht ganz im Kontext der Suche nach einem Weißwaschmittel für die braunen Flecken der Vergangenheit im Theaterkostüm der gefeierten Schauspielerin. Auch in diesem Text wird gerne und unzusammenhängend gereimt. Statt miteinander zu sprechen, werfen sich die Figuren gereimte Floskeln und Zitate an den Kopf. Wenn Schorsch ruft (2) “Das ungarische Herrengut!” kontert und ergänzt Istvan sofort: “Der Leutnantsmut!”

Zerstückelt ist in diesem Hörspiel vor allem die Rede Käthes. Sie stottert, und in ihren Äußerungen schleichen sich Assoziationen zu KZs ein. Ab Ende des ersten Teils (29f) sind diese überdeutlich:

Die Haare zogen vom Kopf, Wagen offen. Haut von Schläfe und Schädel. Lampengewimmer. Schirmi. Bravo. Der Fiehra sagt zum Schofför, bleiben Sie hier, ich eßgier selber. (...) Wien ist hier, sagte der Fiehra. Weana Kompost. Kom...po...nist. Komponistenhaube. (...) Ich zoige diesen Schaukillerinnen...den Karlschweller...den Stephanskogel.

Hillgruber (1991. 14) stellt treffend fest, daß durch diese Sprachzertrümmerung Käthes Text auf der Metaebene Wahrheitsgehalt erhält. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß ihrem Gestammel durch einen Schlag Istvans (31) ein Ende gemacht wird. Käthes Sprache ist einerseits Ausdruck der nazistischen Grausamkeit und andererseits Zeichen ihrer Verdrängung. Das Ende des Hörspiels (62f) bildet eine fast zweiseitige Aneinanderreihung dieser verstümmelten und entstellten Wörter, die von allen im



Wechsel gesprochen werden soll, bis sich das Ganze wortsymphonisch steigert. In den Wortneu- bzw. -umbildungen gehen oft für die Wiener Gemütlichkeit typische Begriffe in Gewalt ausdrückende über. Die Neologismen vereinen in einem Wort das Faschistoide am Trivialen und die Nutzung der Hochkultur für nationalistische bis nationalsozialistische Zwecke. Die Personen sprechen von der “Schachertuatn mit Schlog”, “Edelschweiß”, “Knickschuß” und “Grillkarzer”. Nach Janz (1995: 70) zielt das Verfahren Jelineks vorrangig darauf ab, “durch Verballhornung und Wortentstellung die Nazi-Ideologie innerhalb der Sprache kenntlich zu machen.”

Durch den bewußten Einsatz von Wortreihen und -kombinationen, Neologismen und unpassenden Vergleichen gelingt es Jelinek auch in der Serie *Jelka*, Ideologie freizulegen. Ein Widerspruch an sich ist das Komparativ (1: 4) “gleicher”, was zu werden, Jelkas Ziel ist. Eine andere Möglichkeit des Neologismus besteht in der Bildung eines Gegensatzes, z.B. wenn Eva von ihrer (2: 8) “Weitstirnigkeit” spricht. Irritation entsteht auch, wenn einem Verb ein Objekt zugewiesen wird, obwohl dies nach den Regeln der Valenz nicht möglich ist: Dem Arzt gefällt an der Naivität Jelkas besonders, daß man so einen jungen Menschen (3: 11) “noch bilden, formen und altern” kann.

Wortneubildungen enthüllen die Selbstdefinitionen der Frauen in *Jelka*. So stellt sich Annette als (1: 4) “Arztgattin” vor, und die Nachbarin ist eine bekannte (1: 20) “Anwaltsgattin”. In der zweiten Folge taucht dann Anna, (2: 2) “eine sogenannte Industriellengattin” auf, und in Folge 5 (10) lernt Jelka die “Wursteltern Edis” kennen. Der Neologismus drückt die Tatsache aus, daß die Frau sich über den Mann und dieser sich über seinen Beruf bzw. sein Vermögen bestimmt. So hat in der *Ballade* der Dirigent (14f) “Dirigentenarme” und “Dirigentenhände”. Und Frau Lindbergh spricht vom (42) “Fliegerkörper” ihres Mannes. Entsprechend dazu bezeichnet Frau Witkowski in *Die Ausgesperrten* Hans abwertend als (37) “Nichtgymnasiast”. Der Neologismus macht klar, daß sie ganz genau zwei Gruppen von Jugendlichen unterscheidet, deren Kontakt nicht vorgesehen ist, nämlich solche mit und solche ohne Abitur. Über die Wortbildung (18) “Mutterkörper” als Synonym für die Mutas grenzen die *Bienenkönige* diese von den Frauenkörpern der Hetis ab. Dieser Terminus spricht von der Reduktion dieser Frauen auf die Funktion der Reproduktion. “Ausgangsmaterial” (6: 5) sind Frauen dagegen in *Jelka*: Sie sind nur dazu da, sie in teuren Restaurants vorzuzeigen, um sich anschließend dort ein Zimmer zu nehmen, in dem dann das Material bearbeitet werden kann. Oder aber man nimmt die Frau mit nach Hause und lädt die Freunde z.B. (6: 4) “zur Jelkabesichtigung” ein.

Neologismen und Verstöße gegen grammatikalische Regeln treten in *Portrait einer verfilmten Landschaft* auf, um die Künstlichkeit der ländlichen Idylle zu unterstreichen. So meint Bauer 2 (12): “Wenn die Fremden von uns das bekannte Tischbeten verlangen, dann beten wir Tisch.” So wird klar, wie fremd den Bauern ihre alten Bräuche sind. Sie müssen das von den Touristen verlangte Ursprüngliche erst erzeugen.

Auch in *Wolken.Heim*, greift die Autorin scheinbar unerheblich in sprachliche Vorlagen ein. Diese stammen meist aus dem Bereich der deutschen Dichter- und Denkersprache und werden im folgenden

Kapitel zur Intertextualität der Hörspiele genauer untersucht. Über minimale Veränderungen entstehen Sinn(de)formationen, welche in den faschistoiden, expansiven Monolog des sprechenden Wir eingehen. “Wir brauchen Raum! Wir brauchen Ruhm”, (6) lautet das aggressive Fazit.

## 2.4.2 Intertextualität

Die breite Intertextualität der Hörspiele, um die es in den folgenden Kapiteln gehen soll, steht in Beziehung zur inhaltlichen Kritik an den bürgerlichen Mythen (vgl. Kapitel 2.3) und zur Tatsache, daß das Personal der Hörspiele hauptsächlich aus Prototypen besteht (vgl. Kapitel 2.5). Denn die Masse an intertextuellen Relationen setzt ein antiindividuelles Verständnis von Literatur und vom Subjekt voraus. Die Verwendung intertextueller Verfahren hängt eng mit einem veränderten Verständnis von Kunst zusammen und mit der Abkehr vom Begriff der Originalität.

Prinzipiell gilt der vermehrte Eingang von fremden Quellen in literarische Texte als Zeichen für den Bruch der Moderne mit der Tradition. Doch die literarische Verwertung fremder Texte ist schon seit der Antike bekannt, weswegen sich auch die Literaturwissenschaft schon lange mit Zitaten und mit Parodien beschäftigt. Besonders die vergleichende Literaturwissenschaft - die Komparatistik als Weiterentwicklung der positivistischen Quellenforschung - forscht nach Beziehungen zwischen verschiedenen Texten. Diese Spurensuche ging aber lange Zeit von einem einflußreichen Autorsubjekt (maestro) aus, das die NachfolgerInnen beeinflusst habe, so daß der aktive Gebrauch von Quellen erst seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts anerkannt und als künstlerische Leistung angemessen gewürdigt wurde. In den sechziger Jahren entstand der Begriff der Intertextualität, der sich sowohl gegen das "Ideal der Originalität als auch gegen die positivistische Quellenforschung richtet." (Hakkarainen, 1994. 15) Das Kunstwerk wird hier nicht mehr als einzelnes, autonomes Produkt verstanden, sondern in Beziehung zu anderen Texten (nicht nur aus dem Bereich der Kunst) gesetzt. Daraus folgt auch ein erweiterter Textbegriff, der Gattungen und Diskursfelder einschließt.

Michail Bachtin gilt gemeinhin als Vater der Intertextualität. Im Gegensatz zu vielen russischen Formalisten interessierte er sich nicht nur für die literarische Tradition, sondern entwickelte darüber hinaus eine eigene Theorie der Dialogizität. Darunter verstand er im Gegensatz zum Monolog die offene Auseinandersetzung, die Diskussion verschiedener Standpunkte sowie die Beschäftigung mit Tradition und Autorität. Dialog und Monolog sind für ihn Begriffe, die sowohl auf die Kunst als auch für die Gesellschaft anwendbar sind. Das dialogische Prinzip, das zentralisierten Wahrheitsansprüchen widerspricht, steht dabei im Gegensatz zum monologischen, dem Mittel autoritärer Gesellschaften. Intertextualität ist somit ein Verfahren, mit dem die Dialogizität der Rede hergestellt wird. Pflüger (1996. 58) versteht es als "Prozeß der Bedeutungskonstitution", wobei jedes Wort die Spur dessen, "was es nicht sagen soll, als seine Konstitutionsbedeutung mit sich" führt. Die Differenz zu sich selbst, die die Worte begleitet, macht sie mehrstimmig.

Eine autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaft wird die monologische Affirmation eines fixen Konsensus, einer stillgelegten Wahrheit durchzusetzen versuchen, während das dialogische Prinzip im Bereich von Politik und Gesellschaft den zentralisierten Macht- und Wahrheitsanspruch subversiv herausfordert und unterminiert. (Pfister. 1985. 2)

Da Bachtins Ansichten in der Sowjetunion der dreißiger Jahre unterdrückt wurden, tauchten sie erst etwa dreißig Jahre später als Ausgangspunkt der Analysen von Barthes und Kristeva wieder auf. Über Frankreich erhielt der Begriff der Intertextualität innerhalb der literaturwissenschaftlichen Diskussion auch im deutschsprachigen Raum eine größere Bedeutung. Dies hatte zur Folge, daß sich das Bewußtsein für die Verflochtenheit literarischer Werke schärfte. Faszination ging vor allem von der ideologiekritischen Sprengkraft der dargelegten Dialogizität aus. Daraus entwickelten sich in den achtziger Jahren zwei unterschiedliche Theorien zur Intertextualität, nämlich “die Auffassung von einer universellen Intertextualität, die in jedem Text Spuren anderer Texte sieht” und “die Intertextualität im engeren Sinne, deren Vertreter sich oft mit konkreten Textanalysen befassen”. (Hakkarainen, 1994. 16) Die widersprüchlichen Auffassungen zur Intertextualität bzw. hinsichtlich der Beziehungen zwischen Texten faßt Pfister (1985. 11) unter dem Schlagwort “universaler Intertext versus spezifische Intertextualität” zusammen. Es ist zwar unumstritten, daß Intertextualität die Theorie der Beziehungen zwischen Texten ist, doch gibt es Unterschiede bezüglich der Arten von Beziehungen, die darunter fallen. Intertextualität kann demnach entweder als Eigenschaft von Texten allgemein verstanden werden oder als bestimmte Eigenschaft bestimmter Texte.

Intertextualität, als Basistheorem der poststrukturalistischen Theoriebildung, geht von der Annahme aus, daß jeder Text Teil eines universalen Intertextes oder *texte général* ist. Kristevas sehr weit gefaßte, universelle Intertextualitäts-Theorie basiert nach Hakkarainen (1994. 16)

auf Michail Bachtins Dialogizität-Begriff. Allerdings hat Kristeva mit dem neuen Namen auch die bei Bachtin ursprünglich vorhandene Bindung von Literatur und Gesellschaft gelöst. (...) Im Kontext des Poststrukturalismus wurde aus der Intertextualität ein allgemeines Prinzip, das mit dem Verständnis von subjektloser Literatur ohne feste Bedeutung und Realitätsbezug korrespondiert.

Für Kristeva ist alles Text (auch jede kulturelle Struktur), jeder Text Intertext und damit Intertextualität bereits mit Textualität gegeben. Sie will ihren breiten Begriff von Intertextualität dazu verwenden “im Kontext einer marxistisch-freudianischen Dekonstruktion der Subjektivität den bürgerlichen Begriff eines autonomen und intentionalen Subjekts” (Pfister. 1985. 8) aus den Angeln zu heben. Im Sinne Kristevas begreift Appelt (1989. 216f) den literarischen Text als Ort der Intertextualität, an dem sich andere außerliterarische Texte niederschlagen. Er sei also sowohl produktiv als auch reproduktiv, da er den herrschenden Code sowohl reproduziere als auch aufs Spiel setze. Es finde eine Art “Kampf und Wettkampf um die Sprachmacht” statt. Der reflexive und produktive Gestus der Literatur stehe im Kontext neuester Sprach- und Subjekttheorien. Es handelt sich um eine Reflexion auf das sprechende Subjekt und seine Position in der vorgegebenen Struktur der Sprache.

Dieses universale Konzept von Intertextualität hat allerdings ein sehr geringes heuristisches Potential für die Untersuchung und Interpretation von Texten im engeren Sinne, so daß selbst VertreterInnen der Theorie vom globalen Intertext ihre Perspektive einengen (vgl. Blankens Analyse von *Lust* als

postmoderner Roman. 1993. 20), sobald es um konkrete Analysen geht. Das engere Verständnis von Intertextualität, mit dem besser gearbeitet werden kann, geht von einer konkreten Verflechtung von Text und Bezugstext aus. Broich (1985. 48) plädiert für einen Begriff von Intertextualität, der noch Trennschärfe hat und damit für die wissenschaftliche Untersuchung einzelner Texte brauchbar ist, der aber mehr umfaßt als nur Spurensicherung. Pfister (1985. 15) definiert dementsprechend Intertextualität als Oberbegriff für jene Verfahren

eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption bisher schon behandelt hat und wie sie nun innerhalb des neuen systematischen Rahmens prägnanter und stringenter definiert und kategorisiert werden sollen.

Verschiedene intertextuelle Verfahren haben dabei unterschiedliche Funktionen. Gérard Genette unterscheidet fünf Typen von transtextuellen Relationen, die Hakkarainen (1994. 19) so zusammenfaßt:

- Intertextualität, die sich als Kopräsenz von zwei oder mehreren Texten versteht (Zitat, Plagiat, Allusion).
- Paratextualität, die sich in Titeln, Untertiteln, Prologen, Epilogen u.a. manifestiert.
- Metatextualität, die etwa als Kommentar auf einen Text verweist, wenn auch das Objekt nicht genannt wird.
- Hypertextualität, die das Vorhandensein einer strukturell durchgehenden Folie voraussetzt.
- Architextualität, die durch eine Gattungsbestimmung charakterisiert wird.

Trotz dieser (sehr hilfreichen) Systematik fließen die Arten von Intertextualität ineinander, so daß Prätexte bzw. Präformen zwar in sehr unterschiedlichen, aber sich dennoch überschneidenden Weisen in die Hörspiele Jelineks eingehen. Hier findet man nicht nur Einzeltextreferenz auf einen speziellen Text, sondern auch Archi- und Hypertextualität. Schon jetzt soll darauf hingewiesen sein, daß im Textkorpus dieser Arbeit die meisten hier dargelegten Typen von Intertextualität festzustellen sind. Viele sind jedoch aufgrund des vorausgesetzten, relativ engen Begriffs von Intertextualität bereits behandelt worden. Für ihre Hörspiele adaptiert die Autorin Genres (vgl. 2.2), Tonlagen (vgl. Jargons 2.4) sowie Handlungs- und Textfragmente eigener (vgl. 2.1) und fremder Prätexte. Um letztere soll es in den folgenden Kapiteln gehen. Zitiert werden z.B. Namen, Szenen, Kernaussagen.

Für Schestag (1997. 165) hat Jelinek wie kaum eine andere Autorin der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur "das erzählerische Verfahren der Intertextualität für sich produktiv gemacht." Die Sprache der Hörspiele ist eine Kunstsprache, in die Trivialitäten aus Medien und literarische wie philosophische Zitate eingehen. Natürlich weist jeder Text Spuren anderer Texte auf. Bei den Hörspielen Jelineks ist allerdings der intertextuelle Bezug nicht nur vorstellbar, sondern auch für jeden der Texte nachweisbar. Die Hörspiele fallen nicht nur in den Randbereich intertextueller Verfahren, sondern in den

Kernbereich, da hier eine bewußte und intendierte Form der Intertextualität vorliegt. Intentionalität ist für Pfister (1985. 26-30) ein Maßstab für Intertextualität, die er mittels wieder eines anderen Merkmalskatalogs, eines heuristischen Konstrukts zur typologischen Differenzierung unterschiedlicher intertextueller Bezüge, zu erfassen versucht. Er unterscheidet zwischen qualitativer und quantitativer Intertextualität. Quantität ist an der Dichte, Häufigkeit und Streubreite der Prätexte meßbar. Qualitativ unterscheidet er sechs Arten:

1. Referentialität, d.h. die Beziehung zwischen Texten ist um so intensiver, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart bloßlegt.
2. Kommunikativität, die den Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezuges sowohl beim Autor bzw. der Autorin als auch bei den RezipientInnen enthält. Merkmale der Kommunikativität sind Intentionalität und Deutlichkeit der Markierung im Text. Bei Verweisen auf Texte der Weltliteratur ist der Grad hoch.
3. Autoreflexivität, d.h. die Intertextualität ist besonders intensiv, wenn sie nicht nur markiert, sondern auch thematisiert und problematisiert wird.
4. Strukturalität, wobei punktuelles Zitieren ein Merkmal schwacher Intertextualität ist, wogegen bei sehr intensiver Intertextualität der Prätext zur strukturellen Folie des ganzen Textes wird.
5. Selektivität, die aussagt, wie pointiert ein Element aus einem Prätext als Folie ausgewählt wird. Bei intensiver Intertextualität erhält der Intertext die Funktion *pars pro toto*. Selektivität bezeugt den Grad der Prägnanz des intertextuellen Verweises.
6. Dialogizität, womit gemeint ist, daß die Intertextualität desto intensiver ist, je mehr die Texte in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen. Bei einer getreuen Übersetzung ist die Dialogizität relativ niedrig.

Bei einem breiten Ansatz von Intertextualität spielt die Frage, ob der Autor bzw. die Autorin sich bewußt und intentional auf einen Text bezieht und ob dieser auch zum Textrepertoire der RezipientInnen gehört, keine oder kaum eine Rolle. "Fragen nach dem Wissen und den Intentionen des Autors, nach der Textintentionalität (...) bleiben angesichts der Dezentrierung der Subjekte und der Entgrenzung der Texte belanglos." (Pfister. 1985. 22) Gerade mit der Intentionalität, welche die Auswahl der Quellen bzw. der über den neuen Text gelegten Folien und die Art der Veränderungen am Prätext bestimmt, will diese Arbeit sich aber beschäftigen. Denn Jelineks Arbeit mit Zitaten im weitesten Sinne ist nicht als ästhetische Spielerei zu werten, was im Folgenden deutlich werden soll. Es soll belegt werden, daß die Bezugnahme eine motivierte ist.

Aufgrund der intensiven Intertextualität ihrer Texte wird Elfriede Jelinek in der Forschung oft als postmoderne Autorin gehandelt. Doch ihre Schreibweise ist stets verbunden mit politisch-gesellschaftlicher Engagiertheit. Ihre Literatur ist keine 'typisch' postmoderne, die nur auf Sprache referiert und nicht mehr auf Wirklichkeit bzw. die Existenz einer außersprachlichen Wirklichkeit leugnet. Jelineks

Hörspiele sind wie alle ihre literarischen Texte “endlose Durchquerungen der mythenbildenden Diskurse der visuellen und der gedruckten Medien, von der Fernsehwerbung bis zur klassischen Literatur.” (Gürtler. 1990b. 120)

#### 2.4.2.1 Bezüge auf Literatur, Philosophie, faschistische Theorie

Elfriede Jelineks Drama *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* wurde genau 100 Jahre nach Ibsens Emanzipationstragödie *Nora oder ein Puppenheim* (1879) uraufgeführt. Im Untertitel wird Ibsens analytisches Gesellschaftsdrama *Stützen der Gesellschaft* von 1877 verfremdet zitiert.<sup>141</sup> Über die Zusammenführung der Titelzitate verbindet Jelinek die Themen zweier Dramen Ibsens, schlägt eine Brücke von Sexismus zu Kapitalismus und zeigt deren Verflechtung. Daß Jelineks Nora eine literarische Vorgängerin hat, wird im Hörspiel ausgesprochen. Die Figur ist als Zitat markiert, obwohl dies in diesem Fall nicht notwendig wäre, so gut ist die Quelle zu erkennen. “Wie die Hauptfigur des gleichnamigen Theaterstückes von Ibsen” (12), meint Weygang, nachdem Nora ihren Namen gesagt hat.<sup>142</sup> Aus Ibsens *Nora* übernimmt Jelinek - abgesehen von den Kindern, dem Dienstpersonal und Dr. Rank - alle Figuren, also Nora, Torvald Helmer, Linde, Krogstad und Annemarie. Sie imitiert auch die Anrede mit Kosewörtern, Helmers Großmut-Pose und vor allem den Mutterliebe-Monolog Noras. Aus *Stützen der Gesellschaft* dagegen entlehnt die Autorin charakteristische Einzelmerkmale und -motive der Figuren. Diese montiert sie in die Figuren aus Ibsens *Nora* ein und verwendet sie außerdem für die Konstruktion des übrigen Figurenarsenals. Außerdem wird Nora im Hörspiel (18) wegen ihrer Kindlichkeit mit Wedekinds *Lulu* verglichen.

Bei Ibsen verläßt Nora Ehemann und Kinder, weil es ihr unerträglich ist, daß ihr Gatte ihr scheinbar großmütig die Unterschriftenfälschung verzeiht, die seinen lebensrettenden Kuraufenthalt ermöglichte. Denn er versteht Nora nicht wirklich, sondern vergibt nur, um sie als Frau, Mutter und Gemahlin zu behalten. Nun erkennt diese, daß sie nur autonom handeln kann, wenn sie sich aus diesen Rollen löst. Sie flieht aus den familiären Beschränkungen und tritt vor die Tür in die ihr bisher unbekannte Außenwelt. Das Drama kann als Plädoyer des Autors für weiblichen Widerstand gewertet werden. Es wurde zum klassischen Drama der Frauenbewegung.

Jelinek nutzt den offenen Schluß von Ibsens Vorlage: Aus der verwirrten Gefühlslage, in der das Stück Nora zurückläßt, flüchtet sie bei Elfriede Jelinek zunächst in die Fabrik. Sie tritt dem Publikum dann als typische Kleinbürgerin entgegen, die möglichst gut über die Runden kommen will und dafür vor allem ihren Körper einsetzt. Sowohl die Dramen- als auch die Hörspielfassung von *Nora* wird so zur

<sup>141</sup> Im Drama (1984. 32) ist das Zitat im Gegensatz zum Hörspiel markiert. Dort meint Weygang: “Bei der Spekulation handelt sich’s um eine Eisenbahnlinie wie in dem Stück ‘Stützen der Gesellschaft’, auch von Ibsen.”

<sup>142</sup> Im Drama (1984. 7) lautet dagegen einer der ersten Sätze Noras, der im Hörspiel fehlt: “Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen.”

antibürgerlichen und feministischen Antwort auf Ibsen. Seine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, die kaum Kapitalismus und Frauenfeindlichkeit als sich gegenseitig unterstützende Gewaltverhältnisse zusammenbrachte, wird von Jelinek ergänzt und radikalisiert. Denn ihre Nora, die gerade ihren spießigen Ehemann verlassen hat, um in der Fabrik ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen, verpaßt die Chance, sich mit den Arbeiterinnen zu solidarisieren. Jelinek führt Noras "Irrweg durch das kapitalistische Netzwerk vor und läßt sie 1977/78 am selben Ort (ver)enden, von dem sie 1879 wegstrebte." (Caduff. 1991. 56) Die Tarantella - bei Ibsen Zeichen von Noras Aufbruch - wird bei Jelinek zum Symbol des Rückschritts. Nora tanzt für den Konsul und steigt so von der Arbeiterin zu seiner Geliebten auf bzw. ab. Der Tanz wird also - typisch für Jelineks Vorgehensweise - falsch zitiert. Für Löffler (1979. 78) ist Jelineks *Nora* deshalb ein Stück, "das sich traut, den Softi-Männern und Manzi-Mädchen ihr liberales Gedankenspielzeug wegzunehmen - die aufmüpfige Zwitscher-Nora." Als solche wird Ibsens Nora auch von Annette in *Jelka* (4: 20) zitiert. Sie bezeichnet sich als Nora, als sie ihrem Mann ihre Unzufriedenheit mitteilt. Indem Annette sich mit dieser Figur identifiziert, denunziert sie die Vorlage gleichzeitig. Denn Annette ist bei Jelinek eine durch und durch negativ konzipierte, nur auf das eigene Weiterkommen bedachte Figur. Und Nora ist bei Jelinek auch nicht viel besser.

Die Autorin selbst bezeichnet die Dramenvorlage im Artikel *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984. 15) als eine "Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters" mit "den Mitteln der Pop-Kultur der 50er und 60er Jahre, die auch darin bestehen, vorgefundenes Material (...) nebeneinander zu setzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen." Auch das Hörspiel hat verschiedene Zeitebenen, die u.a. dadurch entstehen, daß die Personen immer wieder faschistische Propaganda zitieren. Als Quellen dienten Hitler- und Mussolinireden. Zur Rolle der Frau äußert sich so Eva mit zynischem Unterton (3): "Zuerst Gold für Eisen, dann Kinder für den Frontkampf." Auch Nora zitiert, allerdings ohne Distanz zur Quelle (6): "Das Volk soll in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt sein, daß weniger nüchterne Überlegung als vielmehr gefühlsmäßige Empfindung sein Denken und Handeln bestimmt, sagt dieser Herr Hitler." Sie spricht zwar den Zusammenhang von Faschismus und Antifeminismus aus, doch sie reflektiert ihn nicht (39): "Wenn eine Frau die Maschine bedient, verliert sie in dem Moment ihre Weiblichkeit, entmännlicht gleichzeitig den Mann und nimmt ihm, wobei sie ihn demütigt, das Brot aus dem Mund, sagt Herr Mussolini." Die Ereignisse erscheinen so über Zitate im Lichte des Faschismus, der ironischerweise mit Noras Gleichberechtigungsphrasen, die den Jargon der frühen zweiten Frauenbewegung imitieren, prächtig harmoniert. Gleichzeitig benützen die Männer des Hörspiels die Psychoanalyse Freuds, der im Text (15) "Freund" genannt wird, um die Frau als Kastrierte zu definieren und die eigene Überlegenheit zu rechtfertigen.<sup>143</sup>

Der Titel von *Wolken.Heim.* enthält wie der von *Nora* ein mehrfaches Zitat in Form von Anspielungen auf zwei Dramen von Aristophanes - erstens auf *Die Wolken*, eine Satire gegen die sophistische

<sup>143</sup> Nur im Drama (1984. 12) referiert auch Nora die Theorien Freuds zum Penisneid.



Philosophie seiner Zeit und zweitens auf die Komödie *Die Vögel*. (vgl. Pflüger. 1996. 205) Das Reich der Vögel wird in letzterem Stück als Wolkenkuckucksheim bezeichnet. Aristophanes' Komödie ironisiert so die Möglichkeit der Erschaffung einer Welt mittels Sprache, die keiner realen Existenzgrundlage bedarf. Der Titel *Wolken.Heim.* löst außerdem sofort Assoziationen zum auch aus der Alltagssprache bekannten Ausdruck 'Wolkenkuckucksheim' aus, doch das Wort in der Mitte - der Kuckuck, das Siegel der Gerichtsvollzieher - wird nur mitgedacht, aber nicht ausgesprochen. Annuß (2000. 42) hebt hervor, daß dieses Wort der gängige Ausdruck für unbezahlte Schulden und offene Rechnungen ist. Der Titel vollzieht so das Verschweigen historischer Schuld nach und macht es dadurch sichtbar. Fischer (1995. 190) dagegen deutet den Titel *Wolken.Heim.* als programmatische Anlehnung an Marx, der über die Termini Erde/Himmel die materialistische Konzeption von der idealistischen abgrenzte. Die also schon im Titel angelegte Dichte an Prätexten setzt sich im Hörspieltext fort.

"Fünf Jahre mindestens werde ich jetzt Hölderlin nicht mehr zitieren", sagt die junge Frau im Drama *Totenauberg* (1991. 30). Diese Ankündigung ist durchaus nachvollziehbar, denn im 1989 entstandenen Drama *Wolken.Heim.* und dem daraus hervor gegangenen Hörspiel fehlt auf keiner Seite der Rekurs auf diesen Dichter. Die Elegien und Oden Hölderlins sind das Hauptrepertoire, aus dem Jelinek ihre Zitate schöpft.<sup>144</sup> Der lyrische Ton und der Sprachduktus seines Werks tragen den ganzen Text und machen dessen Rhythmus aus. Kleinste Verspartikel gehen von ihrem Kontext isoliert und zum Teil gravierend verändert in das Hörspiel ein. Dabei verschränkt die Autorin häufig zwei oder mehrere Gedichte ineinander. Andere Zitate (von Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977) werden oft in Zitate dieses Dichters eingebettet. Jelinek verschmilzt Hölderlin mit Heideggers Rektoratsrede und das Gedicht *Der Wanderer* mit Briefen der RAF aus der Isolationshaft. Und man fragt sich, wo hört was auf und wo fängt was an?

Fischer (1995. 194) betont, daß bei Heidegger wie bei Hegel der Geist bezüglich der Erkenntnis des Seins Vorrang vor der Realität der Materie habe. Bei beiden führe die Einheit von Denken und Sein "auch zu dem Gedanken einer ontologisch begründeten Überlegenheit des deutschen Volkes gegenüber anderen Völkern." Die Hypostase des Geistes und die daraus hervorgehende Hypostase des deutschen Volkes lege Jelinek zitierenderweise bei beiden Philosophen frei. Im Klappentext zur Dramenausgabe von *Wolken.Heim.* aus dem Jahr 1990 heißt es, Dichter und Philosophen wie "Hölderlin, Kleist, Fichte, Hegel und Heidegger haben die deutsche Nation ins Reich der Sprache verlegt. Eine immer schon schwierige Identität sollte als poetische Einheit aufscheinen." Die ins Hörspiel (19) eingebundenen Zitate aus Heideggers Rektoratsrede aus dem Jahr 1933, in der er für das Führerprinzip an der Universität plädiert, belegen, daß er der abstrakten, spezifisch deutschen Form der Seinsverwirklichung alle universitären Prinzipien untergeordnet sah. Der völkische Auftrag sollte das Hauptanliegen der Wissenschaft sein. Jelinek setzt sich so in *Wolken.Heim.* mit den an Heidegger gerichteten Vorwürfen des A-

<sup>144</sup> Die Hölderlinzitate sind bei Pflüger (1996. 198-203) sehr gut aufgeschlüsselt.

Historismus und der politischen Verantwortungslosigkeit auseinander.<sup>145</sup> Die Gedankengebäude von Hegel und Heidegger halte laut Fischer (1995. 224) eine Gemeinsamkeit zusammen, nämlich die immaterielle Konstruktion von Geschichte,

deren Sinn sich den Menschen nur über ihr geistiges Vermögen erschließt; bei Hegel über den Begriff der Freiheit, bei Heidegger über eine bestimmte Sprache. Jelinek weist auf, daß beide Geschichtskonzeptionen auf der Anschauung fußen, das weltliche Geschehen, sein Sinn und sein Ablauf, ließe sich nicht unmittelbar aus der Materie und dem menschlichen Tun erklären, sondern über den außerweltlich gelagerten Geist (Hegel) bzw. das Sein (Heidegger).

Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* gehen ebenfalls über das Zitat ins Hörspiel ein. Hier nimmt die Autorin beim Übergang vom Drama zum Hörspiel allerdings die gravierendsten Streichungen vor. So fehlt seine Einstufung Afrikas als Kindnation (im Drama 142), mit der er den Ausschluß dieses Kontinents von weiteren philosophischen Überlegungen und diskriminierende Äußerungen über Schwarze begründet. Im Vergleich mit dem Drama sind die Zitate Hegels wie auch Hölderlins stark reduziert. Insbesondere wurden markante Stellen gestrichen, die eine eindeutige Zuordnung des Zitats zur Quelle im Drama erleichtern (vgl. Kapitel 2.1).

Ferner zitiert die Autorin Fichtes *Reden an die deutsche Nation* aus dem Jahre 1808. Dabei übergeht sie seine Ausführungen zum Projekt neuer Nationalerziehung und übernimmt nur dessen Begründung hierfür. Folgendes Zitat stammt von Fichte und wird von Jelinek durch die Wiederholung am Ende ergänzt (13): “All diese ursprünglichen Menschen wir. Wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche. Deutsche. Deutsche.”<sup>146</sup> Außerdem dient Jelinek Loenard Schmeisers Artikel *Das Gedächtnis des Bodens* (1985) für *Wolken.Heim*. “als intertextueller Materiallieferant und zugleich als Metatext.” (Pflüger. 1996. 203) Diesem Essay über die deutsch-nationale Identitätskonstitution zu einem Zeitpunkt, als die deutsche Nation als politisches Gebilde noch nicht existierte, entnimmt Jelinek viele Zitate von Zitaten.

Von Kleist, der verglichen mit Hölderlin und Hegel selten zitiert wird, entlehnt Jelinek Textsegmente seiner Dramen. Diese rezipiert sie in erster Linie “unter den thematischen Gesichtspunkten Vaterland, Krieg, Auseinandersetzung zwischen Individuum und Staat.” (Pflüger. 1996. 202) Kleists Drama

---

<sup>145</sup> “Die Nähe Heideggers zum Idealismus wird von Arendt wie von Habermas betont. Ebenfalls stimmen die Autoren in ihrem Urteil darin überein, daß Heideggers Philosophie nach seiner sogenannten ‘Kehre’ in der Mitte der 30-iger Jahre zunehmend irrationalere, geradezu mythisierende Züge angenommen hat. (...) Arendt beschränkt sich, was Heidegger angeht, nicht nur mehr darauf, ihren üblichen Einwand gegenüber den aprioristischen Gedankengebäuden, nämlich die Ausklammerung alles Tatsächlichen, vorzubringen. Bei ihm findet, so Arendt, eine vollständige Entwertung der Lebenswelt und der Vermögen des Menschen statt, wenn er den Willen des Menschen, gerade wenn es um das Sein geht, außer Kraft setzt, jede Verbindung zwischen Willen, Handeln in Verbindung mit der materiellen Umwelt abtrennt und das Handeln gleich dem Denken setzt. Für den Menschen würde es demnach ausreichen zu denken, anstatt zu handeln.” (Fischer. 1995. 169 u. 176)

<sup>146</sup> Die nationalen Tendenzen in der deutschen Dichtung und Philosophie werden in *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr* (1985. 154) am Beispiel der Philosophiestudenten angesprochen: “Am liebsten soll alles Deutsch werden und so bleiben, denn diese Sprache beherrschen sie bereits. Nun wollen sie auch die dazugehörigen

*Hermannsschlacht*, in dem der Boden (die undurchdringlichen Wälder und Sümpfe) und der Nationalismus letztendlich den Ausgang der Schlacht entscheiden, macht der Autorin die Einpassung in den chauvinistischen Diskurs im Drama (22) wie im Hörspiel (13) relativ leicht. Jelinek muß manche Zitate kaum verfälschen. Das macht das Ganze um so erschreckender.

Durch die Niederlage Preußens gegen Napoleon bei Jena und Auerstädt 1806 hatte der nationalistische Diskurs eine tiefe Kränkung erfahren. (...) Die Verzahnung der poetischen, politischen und militärischen Diskurse tritt uns in Wolkenheim in den Kleist-Zitaten aus *Prinz Friedrich von Homburg*, *Hermannsschlacht* und *Penthesilia* in aufschlußreicher Weise entgegen. (Pflüger. 1996. 234f)

Fichte, Kleist, Hegel, Heidegger und Hölderlin zitiert in diesem Text ein 'Wir' als deutschnationale Dichter und Philosophen. Diesem großen deutschen 'Wir' wird das ebenfalls entindividualisierte kollektive Sprechen der Gefangenen der RAF gegenübergestellt. Diese Textstellen sind die wohl am leichtesten identifizierbaren. Sie stehen sehr direkt und wirken wie "Stopplichter".<sup>147</sup> (Polt-Heinzl. 2000. 49) Jelinek interessieren vor allem die Passagen, in denen es um die Herstellung einer Gruppenidentität geht. Sie betont im Interview mit Roeder (1989. 155) den Brückenschlag von idealistischer Philosophie zum idealistischen Anspruch der RAF: Von Kleist zur RAF sei der Weg kein weiter.

Auch für das Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben*, dessen Titel eine Paraphrase auf Schumanns Liederzyklus '*Frauenliebe und -leben*' ist, wurde sehr unterschiedliches Material herangezogen und in den Text eingearbeitet. Bei der Absage des Hörspiels zeigt der Sprecher auf die Quellen (3): "Für das Hörspiel 'Clara' wurden unter anderem Zitate aus folgenden Werken in den Text eingeflochten: Clara Schumann: Tagebücher, Briefe. Robert Schumann: Briefe. Gabriele d'Annunzio: aus den Romanen. Ria Endres: 'Am Ende angekommen'." Besonders die Zitate aus Claras Briefen an Robert werden im Hörspiel zu Dokumenten ihrer Selbstsuggestion: Darin rechtfertigt sie vor sich selbst die Bewunderung für ihren Mann und ihren Verzicht auf eigene Kreativität.<sup>148</sup> Sie spricht von ihrer Scham angesichts eigener Kompositionsversuche und wirft noch dem toten Gatten vor, daß sie nicht einmal die Namen ihrer Werke selbst wählen durfte (70). An anderer Stelle liest Clara aus einem Brief Roberts vor (57). In dieser Textstelle, die als Zitat markiert ist, werden die subtilen Demütigungen, die sie durch den Gatten erfuhr und ihre Verzweiflung - nicht zuletzt durch den Vortrag - deutlich:

---

Menschen beherrschen. Weg mit den Slowenen! Weg mit den Kroaten! (Her mit denen, die beim Quiz alles erraten!) (...) Deutsch ist die Sprache der Dichtung und der Vernichtung."

<sup>147</sup> Peer Raben unterstützt dies in seiner Realisierung des Hörspiels auch auf akustischer Ebene: Während sonst im Hintergrund Schritte im Freien zu hören sind, wechselt die Akustik hier erstmals zu Schritten in langen einsamen Gängen, man hört Schlüssel klappern und eine schwere Türe zufallen. Alles erinnert an ein Gefängnis, an die Isolationshaft in Stuttgart-Stammheim.

<sup>148</sup> Außerdem gehen biographische Details aus dem Leben der historischen Figur in die Selbstgespräche Claras ein: Sie spricht (29f, 53 u. 56) von ihrem Vater, der sie zur Pianistin drillte und ihre Kindheit stahl, von ihren vielen Geburten und über ihren Gatten, der sie weder komponieren und noch das Klavier benutzen ließ. Dabei schaffte sie den hauptsächlichsten Lebensunterhalt herbei.

“Ich sage dir und schreibe es auch jederzeit in meiner Musikzeitschrift, daß in deinem ... er meint natürlich in meinem, der holde Verbrecher! ... Klavierkonzert als allererstes ein junger Phönix nach oben ... äh ... flattert ... Kähne kühn über den Wellen ... und NUR EIN MEISTERGRIFF AM STEUER FEHLT, DASS SIE SO SIEGEND UND SCHNELL ... (bricht erschöpft ab) (leise) das hat er geschrieben. Er!

Außerdem nimmt Jelinek Bezug auf die Untersuchung *Am Ende angekommen* (1980) von Ria Endres. Dort behandelt Endres die männliche Kultur und den ihr innewohnenden Todestrieb am Beispiel der Männerportraits von Thomas Bernhard. So meint Liszt, Endres bzw. Bernhard zitierend (37): “Die Frau hat eine unersättliche Gier, die der Mann nicht befriedigen kann. So fürchtet er die Frau und macht sie zu etwas, vor dem ihm graust. Eine Fleischhauerin oder Köchin.” Claras letzte Sätze beschreiben das (72) “Universum der männlichen Tonkunst” als “eine Landschaft des Todes” und nehmen damit die Theorien von Endres zum männlichen Kunstschaffen auf. Allerdings sieht Endres (1980. 104) die “Chance der Frau” darin, “nicht mehr mitzumachen im Todesritual, das sich immer schneller dreht”. Doch Clara findet keinen Ausweg. Das Hörspiel entwirft im Gegensatz zum Buch von Ria Endres keine positive weibliche Utopie. Janz (1995. 95) sieht so im Text auch “>radikalfeministische< Phrasen und Mythen destruiert”, wie sie im “bizarren Thomas-Bernhard-Buch” von Endres zu finden seien. Doch vielleicht versucht die Autorin über diese Zitate zweierlei: Die Angriffe von Endres gegen die patriarchale Kultur nimmt sie auf, doch die Floskelhaftigkeit der Lösungsangebote wird über das Zitat und das Scheitern Claras, die diese Sätze ausspricht, parodiert.

Die d’Annunzio-Zitate<sup>149</sup> wurden - verglichen mit dem Drama *Clara S.*<sup>150</sup>, wo der Commandante selbst als Inbegriff ökonomischer, kultureller und damit verbundener sexueller Macht auftritt - im Hörspiel reduziert. Doch die Korrespondenz dieses Dichters geht in die Rede der Fürstin und Liszts ein (vgl. Kapitel 2.1).

Während die Figuren d’Annunzio oder Endres zitieren, ohne ihre Quelle anzugeben, setzen sie andere Zitate als solche ein: Clara und Liszt führen z.B. einen kleinen Wettstreit über ihre Einzigartigkeit, in dessen Verlauf sie versuchen, diese über Aussagen anderer zu untermauern. Sie versuchen beide, das Zitat als Beweismittel einzusetzen (15):

<sup>149</sup> D’Annunzio war jahrzehntelang anerkanntester italienischer Dichter, Mussolini-Freund und faschistischer Pathetiker.

<sup>150</sup> Im Drama *Clara S.* (1984. 87) nimmt Jelinek außerdem Bezug auf eines ihrer ersten Hörspiele, die *Ballade*, wenn der Commandante vom Eroberungsdrang des Mannes, für den er Frau und Kind zurückstoßen muß, schwärmt und als Beispiel Charles Lindbergh heranzieht.

Liszt: ich kann es beweisen, indem ich ein Gedicht aufsage, in dem ich mit Lord Byron verglichen werde. Das Gedicht sagt in ganz eigenen Worten, daß ich an den Saiten der Seele reiße.  
 Clara: Ich kann ein viel längeres Gedicht aufsagen, in dem mein Robert persönlich erklärt, ich sei ein Elfenkind, das auf Lieder sinnt. (...) <sup>151</sup>  
 Liszt: Ruhig! Das Gedicht über mein teuflergleiches Klavierspiel geht so aus: So durch die Brandung fliegst du, ein kühn hinsegelndes Meerschiff.

Auch die *Ballade* birgt über die Figur des Charles Lindbergh einen Verweis auf einen literarischen Prätext, den *Flug der Lindberghs* (1929) von Brecht, ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen. Im Prätext stellt sich der Ozeanflieger zunächst vor und tut dann seine Absicht kund, aufzusteigen und zu fliegen. Diese Struktur übernimmt Jelinek in ihrem Hörspiel.

Weit mehr personelle Anleihen aus der Literatur gingen in das Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* ein. Heidkliff alias Heathcliff ist aus dem Roman *Die Sturmhöhe* bekannt, dem Jelinek auch den Vornamen der Autorin Emily Brontë <sup>152</sup> entnimmt. Außerdem kann der Sturm, mit dem das Hörspiel beginnt, als Zitat aus dem Romantitel *Die Sturmhöhe* verstanden werden. Im Interview mit Gross (1987a. 10) begründet Jelinek die literarische Verwandtschaft mit ihrer persönlichen "Schwäche für die elisabethanische Schauerromantik". Im Interview mit Bandhauer (1990. 9) spricht sie dagegen von einer Hommage an Emily Brontë,

die ja unter ganz besonderer Lebensverleugnung gelebt hat; die ja eine unglaublich sinnliche und vitale Literatur geschrieben hat unter fast völligem Lebensverzicht. Dies scheint mir stellvertretend für viele weibliche Künstler, nicht nur ihrer Generation, eine Metapher für die weibliche Existenz zu sein.

Das Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* beginnt mit einem vom Sprecher vorgetragenen Zitat, das als einziges im Text enthaltenes markiert ist. Er spricht die Worte der österreichischen Philosophin Eva Meyer <sup>153</sup> über die Erfahrung der Frau, von vornherein das Gefühl der Unterlegenheit zu haben. (1): "In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden." Während Eva Meyer als Quelle angegeben wird, geht ein von Arno Schmidt übersetztes Gedicht Emily Brontës (14), das Emily rezitiert, unmarkiert ins Hörspiel ein. Ohne Hinweis auf die AutorInnenschaft gehen auch diverse andere Zitate - u.a. aus Texten Robert Walsers - in das Hörspiel ein. Nur im Drama (1984. 3) ist ein Quellenhinweis in Form einer Danksagung enthalten: "Außerdem Dank an: Jean Baudrillard, Robert

<sup>151</sup> Im Drama heißt es dagegen (1984. 82): "Der Gedanke an Künstlerruhm als Lebenszweck begann rasch. Die Welt wurde mein Element. Die Frau verläßt sie ansonsten ohne Spur. Mich hat man einmal sogar mit einem Elfenkind verglichen!"

<sup>152</sup> In das Drama *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 7f) gehen außerdem biographische Daten zu Emily Brontë in die Rede Emilys ein. Matuschek-Labitz (1989a. 34) sieht im Namen Heidkliffs eine Anspielung auf Mr. Hyde, die böse Seite des Dr. Jekyll. Carmilla, die zweite weibliche Hauptperson der Dramenvorlage, ist als Titelheldin des Romans *Carmilla der weibliche Vampir* von Le Fanu zu erkennen. Diese blutsaugende Frau gibt Jelinek im *Fragebogen der FAZ* (1984) als ihre literarische Lieblingsheldin an.

Walser, Roland Barthes, Joseph Goebbels, Bram Stoker, Joseph Sheridan Le Fanu, Der Spiegel, Der Hörfunk, Das Fernsehen u.v.a.” Diese Quellen sind weder im Hörspiel noch in der Dramenvorlage die einzigen. Z.B. kündigt Emily im Hörspiel (9) an, ihren Kopf gegen eine Pyramide zu schlagen und verschwindet daraufhin. Es handelt sich hierbei um eine Andeutung auf *Der Fall Franza* von Ingeborg Bachmann. “Du hast mir Wüste versprochen und Wüste habe ich erhalten”, (19) meint Emily an anderer Stelle, auf dieses Romanfragment Bachmanns anspielend. Es handelt sich hier wohl auch um eine versteckt Hommage an das Vorbild Bachmann, deren Thema der weiblichen Subjektfindung Jelinek weiterführt.

*Erziehung eines Vampirs* ist außerdem durchzogen von Anspielungen auf die französische Feministin und dekonstruktive Philosophin Luce Irigaray - besonders der längere Monolog Emilys gegen Ende des Hörspiels, wo sie meint (27f): “Wir Frauen sind mit uns intim. Wir bekommen Briefe (...) Die Denker haben nur ein Geschlecht, das der Idee. Wir sind trockene Leichen. Geben nichts heraus.” Der erste Satz steht im Kontext der Theorien Irigarays. Der zweite übersetzt dessen abstrakten Gehalt ins Konkrete. Er mutet wie eine Widerlegung des zuerst Gesagten an. Über den intensiven Einsatz von Zitaten aus unterschiedlichsten Bereichen und Zeiten umreißt das Hörspiel die Geschichte des kulturellen Ausschlusses der Frau und definiert diese mittels Bruchstücken aus Literatur, Philosophie, Politik und Psychologie, um diese Festschreibungen im nächsten Satz wieder zu überschreiben.

Auch die Worte der Autoren der deutschen Klassik, der Größen der deutschen Dichtung, nehmen die Figuren des Hörspiels ohne jeden Respekt in den Mund: Nachdem Heidkliff sich über das Verschwinden von Blutkonserven aus seiner Praxis beschwert hat, meint er Goethes *Faust* zitierend und parodierend (10): “Blut ist ein besondrer Saft. Er zupft einen ordentlich am Stengel.” “Am Fleische hängt, zum Fleische drängt doch alles” ist Jelkas Kommentar in *Jelka* (4: 11), als Edi ihr offenbart, daß er ein Wurstimperium besitzt. Hier übersetzt die Autorin - wie unter 2.4.1.4 beschrieben - das geflügelte Wort Goethes ins Konkrete.

Schestag (1997. 174) weist darauf hin, daß Jelinek das “Verfahren der Namensgebung erzählstrategisch zu einem komplexen Netzwerk von Intertextualität ausgearbeitet” hat, das sie “bis in spezifische Formen des Selbstzitats hinein, zu einer metakommunikativen Binnen-Intertextualität verfeinert”. Die Texte Jelineks rauben aber nicht nur den Namen (die Form), sondern auch deren psychologische Differenziertheit und Authentizität. Dieses Spiel mit bekannten Namen ist in *Die Ausgespernten* besonders ausgeprägt: Der Name Sophie ist laut Jelinek (Int. Meyer. 1995. 11) Musils *Mann ohne Eigenschaften* entlehnt. Ihren Namensgeber zitiert Sophie noch dazu im Hörspiel (26) - im Gegensatz zum Roman (1980. 127) ohne die Quelle zu nennen: “Die Ekstase der Liebe ist nichts als befriedigter Ehrgeiz.” Als am Ende von *Die Ausgespernten* der volle Name der Hauptperson als Rainer Maria

<sup>153</sup> Im Drama (1984. 16) steckt ein weiteres Eva-Meyer-Zitat: “Eine Medea wirst du trotzdem nicht! Du bist und bleibst eine Hausfrau.”

Witkowski klar wird, entpuppt sich auch dieser als Zitat. Im Roman (1980. 7) ist es als solches markiert: „Rainer Maria Witkowski heißt nach Rainer Maria Rilke so.“ Der Name der Mutter Margarethe erinnert sowohl an die *Todesfuge* Celans als auch an Goethes *Faust*. Herr Otto Witkowski hat den gleichen Vornamen wie der seine Identität ständig wechselnde Protagonist aus *wir sind lockvögel baby!* und trägt ähnliche charakterliche Merkmale wie seine Vorgängerfigur im Roman Jelineks. Dazu zählt seine Tendenz zum Sadismus, die ihn außerdem als Beispiel für die Thesen des frühen Reich (vgl. Mythos Sexualität) erscheinen läßt. Während die Zitathaftigkeit der Namen im Hörspiel nicht offenliegt, werden andere Quellen angegeben. Im einfachsten Fall geschieht dies dadurch, daß die Figuren etwas vorlesen. Z.B. erhält der Schüler Novotny im Literaturunterricht die Aufgabe, eine Passage aus Adalbert Stifters *Feldblumen* vorzulesen. Rainer kommentiert (8): „Soweit der Selbstmörder Stifter, ein Opfer seiner eigenen verfehlten Lebensplanung und einer miesen Ehe.“

In *Die Ausgesperrten* ist auch eine starke Gattungsintertextualität gegeben. Doch hier ist die Vorlage keine triviale, sondern der klassische Entwicklungs- und Bildungsroman. Im Gegensatz zu diesem lernen aber Jelineks ProtagonistInnen nichts und scheinen prinzipiell auch gar nicht dazu fähig zu sein.

Doch die meisten intertextuellen Referenzen auf Literatur speisen sich in *Die Ausgesperrten* aus Texten der existentialistischen Klassiker, die die Jugendlichen lesen und nachleben wollen. Jelinek geht hier auf die in den fünfziger Jahren vorhandene Affinität zu existentialistischen Ideen ein, welche Jandl (1989. 24) so beschreibt: „In der Vorstellungswelt des Hörensagens jedenfalls war der Existentialismus jene Mischung aus sinistrier Philosophie und Gotteslästerung, die allemal das Zeug zum Anarchismus hat, mit einem Wort: suspekt.“ Im Hörspiel verschmilzt das Klima im Österreich der fünfziger Jahre (samt dem nicht aufgearbeiteten Faschismus) mit existentialistischer Philosophie. In Jelineks *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) erläutert sie, daß die Verquickung von Sozialdarwinismus und fehlinterpretiertem Existentialismus, die das Denken der Zwillinge prägt, auch real existierte. Dies zeichnet sie nach, indem sie die Vorlagen bewußt gegen den Strich liest und deren Intention absichtlich entstellt: „es ist kein Zufall, daß die frühen Sartre-Übersetzungen ins Deutsche bereits den brisanten existentialistischen Inhalt manipuliert und, zum Beispiel, aus der herrschenden Klasse sogenannte ‘führende Gesellschaftsschichten’ gemacht haben.“

Die durchgehende Bezugnahme auf den Existentialismus ist schon im Titel des Hörspiels ablesbar. Er verknüpft zwei literarische Vorlagen miteinander (vgl. *Nora* und *Wolken.Heim.*), nämlich die ins Deutsche übersetzten Dramen Sartres *Bei geschlossenen Türen* (*Huis clos*) und *Die Eingeschlossenen* (*Les Séquestres d'Altona*). Die Inversion des zweiten Titels deutet schon an, daß es Jelinek um die Masse des Kleinbürgertums geht, die aus dem Kreis der Privilegierten ausgeschlossen ist und sich doch an ihm orientiert. Dies bestätigt die Abwandlung der Thematik im Hörspiel: Analogien zu Sartres *Die Eingeschlossenen* gibt es zwar hinsichtlich der Zeit der Handlung Ende der fünfziger Jahre, der familiären Konstellation sowie des Themas der Verstrickung in den Faschismus (vgl. Janz. 1995. 46f), Sartres Text endet jedoch mit der gemeinsamen Sühne von Vater (der als Reeder von der NS-Zeit

profitiert hat) und Sohn (der im Krieg gefoltert hat). Beide stürzen sich mit dem Auto von einer Elbbrücke. Die Anspielung auf den Tod im Auto übernimmt Jelinek im Hörspiel nicht. Im Roman wird der geplante (150) “Vatermord kombiniert mit Selbstmord” während einer Autofahrt zuletzt abgeblasen. Beide Texte enden mit einem Massenmord, durch den sich Rainer am Nazi-Vater rächen will, der jedoch nichts anderes als eine neuerliche Greuelthat ist. Bei Jelinek wird so im Gegensatz zu Sartres Drama die Verstrickung in den Faschismus nicht gesühnt, sondern eine Gewaltspirale setzt sich fort.

Wie in Sartres *Zeit der Reife*<sup>154</sup> tritt im Hörspiel ein Geschwisterpaar auf: Rainer und Anna sind an Boris und Ivich angelehnt. Bei Sartre fällt die Studentin Ivich, eine Bürgerstochter aus ehemals aristokratischer Familie, durch eine Prüfung und muß zu ihren Eltern in die Provinz zurück. Auch im Hörspiel scheitert ein Bildungsgang, nämlich der Annas. Diese ist zwar begabt, bekommt aber aufgrund ihrer Angehörigkeit zur Unterschicht das begehrte Amerika-Stipendium nicht. Die Bohème-Version Sartres ersetzt Jelinek so durch die klassenspezifische Variante einer gescheiterten Karriere (vgl. Janz. 1995. 50) und destruiert zumindest teilweise den existentialistischen Gedanken vom freien Selbstentwurf des Menschen. Frei fühlt sich dagegen im Hörspiel Sophie, obwohl auch sie das ihr von der Schulleitung zugedachte Stipendium aufgrund zu schlechter Noten nicht bekommt. Das Geld und die Beziehungen ihrer Eltern öffnen ihr alle Türen.

Rainer erscheint manchmal wie das personifizierte Zitat aus dem Fundus der existentialistischen Ideengeschichte. Er ist wie der “Dandy der Romantik, der Dandy als Revoltierender, den Camus in ‘Der Mensch in der Revolte’ beschreibt”. (Jandl. 1989. 24) Er beschreibt sich als (25) “eine Mischung aus Bitterkeit und Desperado-Verzweiflung. Wie in einem Film der neuen Welle.” Er liest *Der Fremde* von Camus, um das zu fühlen, was Camus’ Held Meursault empfindet (32), und betont seine Identifikation mit diesem. Daß er immer weniger Sartre und immer mehr Camus liest, ist für Janz (1995. 48f) ein Zeichen dafür, daß er vor der Komplexität von Sartre zurückschreckt und lieber dem Kult des Einzelnen folgt, “dessen individuelle >Revolte< Camus gegen die marxistische >Revolution< als kollektiven Akt ausspielen zu können glaubte.” Mit einem Reflex auf Camus endet das Hörspiel, wenn Rainer über *Der Fremde* laut nachdenkt, bevor er seine Familie umbringt (50f):

Wenn ich einen anderen umbrächte, würde ich dann sagen müssen, ich hätte es getan, damit ich dasselbe empfinde wie Meursault im “Fremden” empfunden hat. Die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt. (...) Wie das wohl aussieht, wie ich jetzt die Pistole so in der Hand halte? (...) Wie ein zu allem Entschlossener in einem Film? (...) Wo das Leben erloschen ist, ist der Abend wie ein melancholischer Waffenstillstand, macht Camus glaubhaft.

<sup>154</sup> Der Held von Sartres Roman, das Vorbild Rainers, ist der Mensch, zu dem er sich macht. Rainer führt dies ad absurdum. Auch der Katzenmord ist Sartres *Zeit der Reife* (1945) entnommen und nur im Roman enthalten. Die Jugendlichen versuchen bei Jelinek die Fiktion nachzustellen. Janz (1995. 48) resümiert, es finde jene “Vertauschung und Verwechslung von praxisbezogener ‘Objektsprache’ und unveränderliche Bilder und leere Gesten produzierende ‘Metasprache’ statt, als die Roland Barthes die Funktion von Trivialmythen beschrieben hat.”



Existentialistische Philosophie über die Brüchigkeit des menschlichen Seins und die Freiheit des Menschen, seinen Entwurf von sich selbst zu gestalten, vermischen sich in den Worten der Zwillinge außerdem mit Sade- und Bataille-Zitaten. Im Hörspiel hält Anna einen längeren Monolog, in dem sie vorlesend über den Unterschied zwischen Bataille und Sade referiert (18f). Dabei attestiert sie Sades Leben und Denken absolute Integrität. Auch Sophie wird an einer Stelle (43) zur Vorleserin und Hans zu ihrem Publikum: Sie rezitiert eine längere pornographische Passage aus Batailles Erzählung *Die Geschichte des Auges* (1928), in der die Frau den Mann quält. Die Vorlage wird enthistorisiert und in ein allzeit verfügbares Bild, in einen Mythos verwandelt, der Sophies Tat, die Unterwerfung von Hans, rechtfertigt.

In *Die Bienenkönige* zitiert einer die Männer die biblische Geschichte von Herodes. Die Tötung der männlichen Sklaven wird mit dieser verglichen, wenn M3 vom (36) "Mythos eines großen Kindermordes" aus der "frühterraneischen Geschichte" berichtet: "Alle Knaben eines ganzen Landes fielen ihm zum Opfer. Sie wurden deshalb getötet, nur um einen einzigen jungen König mit zu ermorden." Die anderen Männer halten dies für ein sehr umständliches Verfahren und für eine Verschwendung von Menschenmaterial aufgrund mangelnder Auslesekriterien. Auch Heidkliffs Selbstverständnis als Zahnarzt und Gynäkologe in *Erziehung eines Vampirs* ist dem eines allmächtigen Herrschers bzw. des alttestamentlichen Gottes nicht unähnlich. Über Einbeziehung des religiösen Diskurses wird klar, daß er sich als sein legitimer Stellvertreter auf Erden, als omnipotenter Patriarch definiert. Er begreift sich als Schöpfer und meint zu Emily (20f): "Gleich bist du wieder neu geschaffen. Und zwar von mir. (...) Die Firmung ist der Auftrag Christi. Schön. Sie ist der nächste Schritt." Doch Emily wehrt sich und will sich von "diesem Herrn (...) das ewige Leben nicht schenken lassen". Später scheint sie dies eher zu akzeptieren, ist Heidkliff für die Zähne dankbar und huldigt ihm mit biblischen Namen, deren symbolischen Gehalt sie allerdings umschreibt (26): "Du Gott, du Gott! Du Jesus! Du Jungfrau Maria! Du Joseph der Nährvater! Du Engel! Lauter Leute mit radikalen Absichten und ungestümen Neigungen." Sie verwendet außerdem Wendungen aus dem christlichen Gottesdienst, um Heidkliffs Blut zu bekommen (27): "Ich danke dir. Komm Herr Jesus, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast!" Claes (1994. 89) deutet die Übernahme christlicher Motive zur Beschreibung der vampirischen Existenz als Freisetzung des vampirischen Anteils am Christentum. Auch Vampire kennen keine Trennung zwischen Leben und Tod und können Sterbliche zu Unsterblichen machen. "Ich bin der

Anfang und das Ende. Dazwischen komme ich auch noch öfter vor!”<sup>155</sup> So definiert sich Emily (7). Außerdem tritt in diesem Text ein Heiliger auf, der sich als stigmatisiert beschreibt und den Titel des bekannten Kirchenliedes (23) “Heilig heilig heilig” in seinen mit Zitaten aus Hörfunk und Fernsehen gespickten Text einbaut. Triviales verschwimmt mit Religiösem, und beides harmoniert dank der ähnlichen mythenbildenden Qualität, dank der Unhinterfragbarkeit der Glaubenssysteme.

Der Bibel bedient sich auch Annette in *Jelka*, um dem Au-Pair-Mädchen einzutrichern, daß es trotz der Beziehung zu Edi ist, was es immer war, nämlich ein billige Arbeitskraft, und um diesen Status zu verewigen (8: 7): “Aus der Küche bist du gekommen, in die Küche sollst du wieder gehen, Jelka.” Der religiöse Diskurs dient als Rechtfertigung für Unterdrückung und zur Festschreibung der Geschlechterrollen. Die verwendeten Bibelzitate und Anspielungen auf den Katholizismus sind wohl allen RezipientInnen bekannt. Als Eingeweihte werden sie mit dem neuen Kontext der Zitate konfrontiert, was schockiert und abstößt.

In *Burgteatta* stellt der Ort der Handlung und das Personal den Bezug zur hohen Kunst her. Der Titel birgt außerdem eine Anspielung auf den verklärenden Film *Burgtheater* von Werner Krauss aus dem Jahr 1936, auf den auch der Verweis im Hörspiel (18) nicht fehlt. In die Zeichnung der Figuren gehen die Biographien der Burgtheater-SchauspielerInnen Paul und Attila Hörbiger sowie Paula Wessely ein. Das Ehepaar Attila Hörbiger und Paula Wessely spielte ab 1933/35 unter Max Reinhardt in Salzburg das Gretchen bzw. den Jedermann. “Mein Salzburg! Mein Gretchen! Mein Reinhardt! Jud ölendiga”, (27) erinnert sich Käthe im Hörspiel laut an dieses Kapitel ihrer Karriere. Am Ende ihrer Sätze fügen die Figuren manchmal noch schnell den Namen eines Autors ein, wie z.B. Käthe (17): “Ich habe viele Neider. Anton von Wildgans.” Man hat den Eindruck, die SchauspielerInnen versuchen über die Anführung von Literaten die eigene Position zu rechtfertigen und zu stützen. “Zeit der Reife!” (26) ruft Istvan aus und setzt damit den gleichnamigen Sartre-Roman als Rechtfertigung des Faschismus ein.

Angelehnt an Raimunds Altwieners Zauberspiel tritt in *Burgteatta* der Alpenkönig auf. Doch Schorsch läßt (20) “eahm net eini in unsr naiches Haus Daitschland.” Der Alpenkönig wird als artfremder Jude und Ausländer, da Österreicher, beschimpft und ist so auch Allegorie der Erinnerung, der verdrängten Biographien. Er wird in Stücke gerissen, während er mit Goethe- und Schillerzitaten zur Humanität aufruft. Sein (24) “Geben Sie Gedankenfreiheit!” provoziert nur schallendes Gelächter. Diesen Auftritt kommentiert Hillgruber (1991. 14):

<sup>155</sup> Vgl. dazu *Krankheit oder moderne Frauen* (1984. 8). “Emily: Ich bin der Anfang und das Ende. Von dem ich esse, der wird ewig leben.” Im Drama spielt die Autorin außerdem mit dem berühmten Zitat von Descartes. “Ich denke, daher bin ich. Ich trinke, daher geht es mir gut”, (7) meint der Vampir Emily. Und Carmillas Definition von sich lautet (13): “Ich bin krank, daher bin ich.” Ins Drama *Krankheit oder moderne Frauen* (1984) gehen in die Rede der beiden Männer außerdem Sequenzen aus Goebbels frühfaschistischem Bildungsroman *Michael* von 1931 ein, in dem beschrieben wird, wie ein junger Mann sich die Welt erobern muß. (vgl. dazu Pflüger. 1996. 87ff) Diese sind allerdings in Szenen enthalten, die für die Hörspielbearbeitung gestrichen wurden.

anders als den Geizhals in Raimunds Zauberposse "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" kann der Alpenkönig der Nazizeit, der um eine Spende für den Widerstand bittet, seine hoffärtigen Theaterkollegen nicht von ihrer Misanthropie befreien. Vielmehr projizieren die hartherzigen, lemurenhafte Hochdeutschen ihren ganzen Haß auf diesen G'wissenswurm.

Besonders hart schlägt Käthe auf den Alpenkönig ein, während sie giftig ihre Lieder trällert und vorgibt, keine Zeit für ihn zu haben, da sie zur Grillparzerfeier wolle. Auch der Rest der Familie möchte zur (20) "Medea, der großen Rassentragödie", in der Käthe "jene tragische Schuld" spielt, "der eigenen Art untreu geworden zu sein." Medea wird so ganz im Sinne der nationalsozialistischen Rassenideologie inszeniert und rezipiert.

#### 2.4.2.2 Bezüge auf die Werbung und triviale Gattungen

Die Art von Werbung, die besonders auf die Frau abzielt, predigt, daß jede Frau ihres Glückes Schmiedin sei. Sie habe es in der Hand, sich mittels Schönheitsmitteln möglichst schnell an einen möglichst reichen Mann zu bringen, ihren Wert zu steigern oder ihre Ehe zu kitten. In *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 66 u. 61) schreibt Jelinek: "wir frauen wissen sehr gut was uns bei den männern erwartet: nur ein arbeitsreiches sorgenvolles leben und sex. deshalb meine damen machen sie ihre weihnachtseinkäufe besser schon jetzt! die scheinlogik der diktatur." Auf diese Weise kann die Werbung "unbefriedigte Energien schwächen und auf den Trost Konsum" hinlenken. Dieses Zitat zeigt den Zweck der trivialen Gattungen, Frauen ihre Chancenlosigkeit nicht bewußt werden zu lassen. Sie sollen lieber über die intensive Beschäftigung mit Mode und Make-up ihre Unterdrückung als Genuß empfinden. Die Reklame wirkt systemstabilisierend im Sinne Barthes', da sie falsche Bedürfnisse reproduziert und für deren libidinöse Besetzung sorgt. Dort werden Tag für Tag Mutter-Vater-Kind-Familien vorgeführt, die in sauberen, komfortablen Wohnungen leben, in die der arbeitenden Vater abends zurückkommt, um von einer mit perfekten Putzmitteln werkelnden Frau empfangen zu werden und um im Kreise der Familie harmonische Stunden zu verbringen, während und weil der Fußboden blitzt. Entsprechend dazu heißt es im Roman *wir sind lockvögel baby!* (1970. 11 u. 69): "sind sie auch der ansicht dass frische duftige wäsche zum wohlbe finden der ganzen familie beiträgt? (...) der osterhase & der white giant haben eine botschaft für SIE gnädige frau: sorgen sie dafür dass ihre kinder so oft wie möglich frische wäsche anziehen." Frauen wird über die Werbung auch suggeriert, sie könnten durch Sauberkeit viele angeblich schlechte Eigenschaften wettmachen. In *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* (1983) deutet Jelinek die Waschmittelwerbung als eine Reklame, die auf Frauen der

Unterschicht abzielt (denn für die herrschende Klasse ist Sauberkeit selbstverständlich und kein Gesprächsthema): Die Arbeiterin kann ihren sozialen Status verbessern, kann ihren Wert in der Familie erhöhen, indem sie Waschmittel kauft und freigiebig anwendet. Sie soll und darf glauben, allein durch Sauberkeit aufsteigen zu können (...).

Auch die Hörspiele enthalten Zitate aus der Werbung für Kosmetik- und Reinigungsprodukte, also Anspielungen auf jene “berüchtigten fetische der ordnung sauberkeit & moral”, die Elfriede Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 56) theoretisch behandelt. So jammert Jane in der *Ballade* darüber, etwas Unbefriedigtes in sich zu spüren. Dieses Gefühl resultiert aus der Tatsache, daß sie mit ihren (8) “ursprünglich zarten Händen ins heiße fettige Abwaschwasser greifen muß.” Sie äußert verschämt den Wunsch nach einem neuen Zitronenspülmittel, worauf Tarzan fragt (9):

T: Dieses, welches Dich wild und frisch machen soll? Bist Du wild und frisch?

J: Nein, eben nicht Tarzan, ich habe es noch nicht verwendet, aber ich habe das Bedürfnis danach. Tarzan, bitte, kaufe es! Rasch!

T: Gut, ich, der athletisch gebaute Mann, kaufe es. Und somit gibt es keine Spannungen mehr zwischen uns, Jane?

Wie zu erwarten, lösen sich die ehelichen Spannungen in Zitronenduft auf. Jelinek imitiert hier die Struktur, Problemlösungsstrategie und Sprache der Werbespots: Männer lieben Frauen wegen des neuen Deos wieder, Kinder gehen mit dem neuen Pausenbrot wieder gerne in die Schule.

“Mein Pulli ist kratzig und rau”, (26) moniert Jane in der *Ballade*, die Werbung zitierend. Jedoch behauptet sie, nur für Tarzan sei ihr Pulli so kratzig und rau. Wieder will sie ein Bedürfnis als Resultat eines unbefriedigten Gefühls, das sowohl Tarzan als auch der Pulli auf ihrer Haut hinterlassen, befriedigen. “Hast Du auch alles getan, um Deinen Pulli weiß und weich zugleich zu machen?” (28) fragt Tarzan mit vertauschter Stimme. Er bleibt ganz im Raster der Werbung und will das eheliche Glück durch ein “Käppchen Weichspüler ins letzte Schwemmwasser” wieder herstellen. Dies erinnert an den sauberen und weichen Perwoll-Pulli als Rettung vor mangelnder Zuneigung. Der Druck, den die Werbung ausübt, schwingt ebenfalls mit, da das Zitat in eine fordernde und vorwurfsvolle Frage verpackt ist.

Ein anderer Dialog des Paares Tarzan/Jane zitiert ebenfalls die Struktur der Werbung, hält sie aber nicht durch (36-39): Tarzan hat das blütenweiße Tischtuch beschmutzt, doch er glaubt zu wissen: “Wir Männer sind doch manchmal groß und ungeschickt, aber gerade darum werden wir geliebt, nicht wahr, Jane?” Jane bricht das Klischee. Sie liebt ihn keineswegs, vielmehr geht er ihr auf die Nerven. Wieder - ganz wie in der Werbung - sucht Tarzan die Lösung des familiären Problems im Konsum: “Hier ist das Waschmittel. Jane, hast Du mich jetzt wieder lieb, wenn ich das Tischtuch sauber wasche?” fragt er unterwürfig. Doch kein Weichspüler kann Jane erweichen, denn sie weiß: “Gleich werde ich nämlich sagen: Das ist sauber, aber nicht reingeweicht.” Sie tröstet Tarzan nicht, sondern schüttet nochmals Kaffee auf das von ihm gereinigte Tuch. Janes Grausamkeit, die in die Struktur der Werbung gestellt wird, ist ein Hinweis auf den gewalttätigen Charakter des Konsumterrors. Sie fällt immer mehr aus der Werberolle und fordert unter Androhung von Gewalt von Tarzan die Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse ein, die sich nicht mehr, wie im Werbekontext suggeriert, durch Waren befriedigen lassen. Er jedoch sucht Rettung in seiner Bastelstube, die ihm doch Jane selbst geschenkt hat (49). Er ist das

Symbol für das Opfer der Werbung, das Brandmalerei nicht als Flucht, sondern als Inbegriff der häuslichen Idylle wahrnimmt.

Die typische Werbungsmutter, die immer zu tun hat und dennoch stets adrett und geduldig ist, putzt und wäscht jeden Tag über den Bildschirm. In der *Ballade* werden in den Dialog des Paares Tarzan/ Jane immer wieder Statements des Kindes eingeschnitten, die dieses Szenario der Werbung aufgreifen, in dem die Frau als glücklich Unterdrückte erscheint.

In *Jelka* entspricht der Haushalt des Arztes dem Ambiente von Werbespots für Frauen. Dennoch fühlt sich Jelka schon am Abend des ersten Tages als Au-Pair-Mädchen gar nicht mehr frisch. Daß dies die Folge von Überlastung ist, wird nicht in Betracht gezogen. Annette fragt vielmehr (1: 10): "Hat dich dein Deo im Stich gelassen, Jelka?"

Aus der Werbung, und zwar der für Haarspray, stammt auch der Satz, mit dem die beiden Sprecher in *Untergang eines Tauchers* die Tatsache kommentieren, daß Bud von seinem Vater mit einem Stock verprügelt wird (25): "das gibt Spannkraft für einen langen Tag!" Dieses Zitat taucht auch im *Kasperl-Hörspiel* auf. Dort fordert Kasperl die Kinder auf, (13) "schenkt euren Muttis doch Vitadent zum Muttertag, das gibt Spannkraft." Der Konsum wird hier ähnlich wie in der *Ballade* über das Zitat aus der Werbung als aggressiv und sublimierend kritisiert: Die Mutter kann so noch mehr gespannt werden. Laut Kasperl sollen die Kinder auch die Eltern daran erinnern, ihnen (5) "das gute, gute Santovital" zu geben. Und der Ausrufer fügt an die Ankündigung, daß die Prinzessin weniger essen soll, noch an (10): "Sie verstehn, etwas, weniger, Ihrer Gesundheit zuliebe, Matreen zum Süßen." Und die Bauern wollen sich nicht durch einen Plausch mit Gretel stören lassen, weil sie gerade (24) "hochaktiv wie Fleckenlöser" sind.<sup>156</sup> Auch Hans in *Wien West* tut sich immer wieder dadurch hervor, daß er (30) "hochaktiv wie Bioschaum" ist.

In *Die Bienenkönige* drängt die Anpreisung der Brutkästen als (18) "mutterschonend, aber leistungsintensiv" Assoziationen zur Werbung auf. Auf diese Weise werden Spülmaschinenmittel angepriesen, die das Dekor schonen und den Schmutz entfernen. Die verdinglichten Frauen dieses Hörspiels sprechen aber schon vor dem Gau das Rahmenprogramm der Werbung nach und zitieren die Ansagen zu nachmittäglichen philharmonischen Radiokonzerten. Die Mutas setzen diese Art zu reden fort, als sie wieder dazu in der Lage sind. Völlig unpassend wirkt dies vor allem in der Szene, in der sie von den Königen aus ihrem Tiefschlaf geweckt werden (45f): "F2: Darf ich, im Namen aller Mitmütter, unseren tiefsten Dank den Bienenkönigen aussprechen? F1: Auch mit unser aller Empfehlungen, Grüßen und Wünschen. F3: Eine Glückwunschadresse auch von mir, Bienenkönige!" Die Mutas zitieren weiter wie vor dem Gau. Ihr Denken und Sprechen bleibt auch nach dem Absetzen der Sedativa vernebelt.

<sup>156</sup> Diese Anspielungen auf die Werbung fehlen in der Düben-Fassung.

Leichter zu erkennen sind die Zitate aus der Werbung in *Portrait einer verfilmten Landschaft*. Die Werbestimme begnügt sich in diesem Hörspiel nicht damit, die Namen der Firmen und Konzerne anzuführen, die vom Fremdenverkehr profitieren, sondern plappert manchmal auch deren Slogans nach (24f):

Folgende Personenkreise wollen gerne im Hintergrund bleiben, sie machen hier einen guten Gewinn: Schwimmbadzubehör. Franz Zimmermann: Heute kaufen, morgen baden! Komplettes Zubehör plus Montage. (...) Formanek: Alles für Ihr Schwimmbad; (...) Silverstein: Ihr Partner für Heizung, Schwimmbad, Sauna, in allen Schwimmbad-Fragen.

Neben diesen Zitaten aus der Werbung enthalten manche Hörspiele auch direkte und indirekte Anspielungen auf bestimmte Bereiche der Unterhaltungsbranche wie den Film, die Fernsehshow und den Schlager. „Auf der Alm da gibt’s ka Sünd“ (14) zitiert der Sprecher im *Portrait einer verfilmten Landschaft* die Tiroler Volksweise und spielt damit gleichzeitig die Armut Josefias herunter. Wie sehr die Floskeln aus Schlager, Film und Show in den allgemeinen Sprachgebrauch und damit ins Unterbewußtsein der Menschen eingegangen sind, wird in *wenn die sonne sinkt* in den Frage-Antwort-Spielen klar. Die Befragten zitieren, ohne zu wissen, daß sie es tun. So lautet die Antwort auf die Frage (6) „was muss sein?“ wie im bekannten Schlagertext „spass“. Prätexten aus den Unterhaltungssendungen in Radio und Fernsehen bedient sich in *wenn die sonne sinkt* auch der Sprecher. So hören wir während des Abschieds von gaby und markus die Studio-Big-Band mit Evergreens, die (11) „heute beliebt gestern beliebt morgen beliebt“ sind.

Als Filmzitat ist das Äußere von gaby in *wenn die sonne sinkt* zu werten. Denn zwei SchauspielerInnen sind in diesem Hörspiel die Inbegriffe der Trivialität: Peter Alexander und Uschi Glas werden in den Interviews immer wieder als *die* Idole erwähnt. gaby gleicht dieser Schauspielerin, die in den Interviews als (22) „so schlank und schmal mit so großen lustigen dunklen augen“ beschrieben wird, in vieler Hinsicht. Sie zitiert auch selbst Bilder aus Kitschfilmen und gibt die Quelle mit an (24 u. 18): „langsam neigt sich der sommer. die touristen beginnen abzureisen. das wirkt romantisch und traurig. als ob in einem film etwas zu ende ginge. unwiderruflich. (...) ich sehe aus wie ein schönes mädchen in einem film das eine furchtbare nachricht bekommen hat.“ Ein Zitat ist auch gabys Beschreibung ihrer kleinen Wohnung. Diese ist (9) „stimmungsvoll. aber modern. wie in einem modernen film“.

In *Untergang eines Tauchers* werden immer wieder Sätze aus trivialen Varianten der Vorabendserie zitiert, die so allgemein sind, daß sie gar keiner speziellen Serie zugeordnet werden können. So könnte die Standardfloskel vom ‘Freund aller Kinder’ von Flipper, Judy oder Porter Ricks stammen. Jelinek zitiert sie als Beispiel für jene Allgemeinplätze, auf denen es sich nach Barthes der Mythos ganz besonders gemütlich einrichtet. Breicha (1969. 8) formuliert den Zweck des Zitats aus trivialen Gattungen in der Einleitung des Interviews mit Jelinek: „Elfriede Jelinek möchte die Manipulation übertreffen, indem sie die literarische Supermontage mit all den Abziehbildern der Illustriertenromane und Bildergeschichten unzimperlich pflastert.“ Die Hörspiele werden über die durch das Fernsehen und die

Werbung allgegenwärtigen Floskeln zu dem, was die Autorin in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985. 84) als “Leipziger Allerlei aus tägl. Einerlei geschöpft” bezeichnet.

In *Burgteatta* fließen KünstlerInnenschwulst und Operettencouplets mit Heimatphrasen und Naziparolen zusammen. Die Quellen Jelineks sind Biographien von SchauspielerInnen, filmgeschichtliche Werke, Filme der Nazizeit, Wiener Lieder und Operetten. Für Henrichs (1985. 59) ist jede Figur “eine Art Mülltonne” in der “alle jemals gespielten Rollen (...) aufbewahrt werden”. Besonders Schorsch - angelehnt an den aus dem volkstümlichen Film bekannten Paul Hörbiger, der in Filmen wie *Im weißen Rössl* mitspielte - tritt im Hörspiel als ideologischer Anheizer und Despot auf. Er erkennt die braunen Zeichen der Zeit und weiß, man muß (27) “itzo ein daitsches Filmerl mochen”, in dem man echte (29) “polenvernichtungswillige Recken” spielt. Käthe ist begeistert von der Idee, ein (16) “daitsches Madl in Polen” zu spielen. Später soll dann der Zwerg, den man angeblich versteckt hat, den (45) “unieiberlegten Polenfüm wettmachen.” Auch hier spielt die Autorin auf einen realen Fall an, nämlich den von Goebbels bestellten Film *Heimkehr* von 1941.<sup>157</sup> Das überfallene Polen erscheint dort als Land, das unschuldige Volksdeutsche bestialisch verfolgt. Der von den Nationalsozialisten ausgezeichnete Film ist bis heute verboten und trug dem Paar Wessely-Hörbiger nach Ende des Dritten Reichs ein kurzzeitiges Auftrittsverbot ein. (vgl. Hillgruber. 1991. 14) Das Ehepaar Wessely-Hörbiger wirkte auch in zahlreichen Unterhaltungsfilmen mit, deren Titel Jelinek in den Text einfließen läßt, wie “Ernte” und “Spiegel des Lebens.” Auch andere Filmhits der dreißiger Jahre wie (4) “Nur ein Komödiant”, “Ein Herz muß schweigen”, (9) “Frauen sind keine Engel”, (61) “Revue” oder (10) “La Habanera” montiert die Autorin als Zitate in den Hörspieltext ein. Sie bilden oft den Abschluß des Statements einer Figur. Gleichzeitig tauchen die Namen von Stars wie Marika Röck (25) und Hans Moser (26) unvermittelt als kurze Ausrufe im Strudel der Zitate auf.

Käthe referiert immer wieder ganze Szenen aus Filmen, in denen sie eine der für Paula Wessely typischen Rollen spielt. Sie spricht vom unschuldigen Mädel, das unwissend in den Sumpf der Großstadt gerät und dort unterzugehen droht (4). Immer wieder führt Käthe diese Filmszenen fort, während um sie herum chaotisch gegessen wird. Gut gefällt sie sich auch als (5)

junge Schauspielschülerin aus der Provinz. In mein Pensionat hab i heimlich die Aufnahmeprüfung für die Schauspielakademie bestanden. Mit'm Gretchen natierlich. Meine Freindinnen klettern alle zu mir aufs Betterl und wusch! Hastnetgsehn, da hob i auf amal a Klampfn in der Hond und gemmas an plum plum sing i a Liadl. Hoch vom Dachstein an, wo der Aar noch haust.

Selbst als der Zwerg ihre Tochter Mitzi heiraten will, fallen ihr nur abgedroschene Filmzitate ein, wenn sie meint (52): “Bildens Ihnen nur nix ein, Herr Kommerzialrat! Lossen Sie das junge Dingerl gehen,

<sup>157</sup> In *Paula Wessely* (2000) bezeichnet Jelinek diese Schauspielerin als den “Prototyp der Schauspielerin im Dritten Reich, die das Naziregime massiv propagandistisch unterstützt hat”, und Gustav Ucickys Machwerk *Heimkehr* sei der “schlimmste Propagandaspielfilm der Nazis überhaupt”.

Herr Baron!” Selbst der geistig zurückgebliebenen Resi wurde unter großen Mühen eine kleine Übung beigebracht, die ausschließlich aus einer Aneinanderreihung von Wiener Liedern, rührseligen Filmzitaten und typisch wienerischen Floskeln besteht (14f). “Annie Rosar, Annie Rosar!”<sup>158</sup> (61) ruft sie, die filmische Vorlage für die eigene Rolle zitierend, bei ihrem Abgang. Der direkte Anschluß der Filmkultur der Fünfziger an die nationalsozialistische Ästhetik wird über das Ineinanderfließen der Zitate aufgezeigt. Das Schlagwort der Gemütlichkeit bringt beides unter einen Hut und verschleiert die dieser Kunst inhärente Aggression. Gegen Ende des Hörspiels (56) singt Istvan ein umgetextetes Horst-Wessel-Lied mit dem Refrain “Wir wollen sein ein einig Volk von Gegnern”, das “vieltausendstimmig” wiederholt wird. Der Gesang wird immer patriotischer und steht für den Gründungsmythos des neuen Österreich nach dem zweiten Weltkrieg, das sich als erstes Opfer der Nazis begreift. Das Publikum reagiert darauf mit Jubel, der den Sieg-Heil-Rufen vom Heldenplatz zu Beginn des Hörspiels nicht unähnlich ist.

Auch im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* wird aus der Unterhaltungsbranche zitiert. Klassische Musikkunst und musikalische Unterhaltungsshows geben sich im Zitat die Hand und werden damit auf die gleiche Ebene gestellt. So meint Clara an die Fürstin gewandt hymnisch (48): “Bezahlen Sie ... die Symphonie! Erkennen Sie ... die Melodie!” Das Szenario von Unterhaltungsshows entwirft auch der Heilige in *Erziehung eines Vampirs* (25): “Bälle rasen unter vielen Füßen über einen Bildschirm. Davor zerreißt sich ein alleiniger Mensch - und Sie könnten es ebenso gut sein - in seiner Wut! Er hat nicht gewonnen. Applaudieren Sie jetzt! Lauter!” Der Text parodiert außerdem schon 1986 jene Talk-Shows, die in den neunziger Jahren mit ModeratorInnen wie Arabella Kiesbauer und Hans Meiser berühmt wurden und in denen Menschen das Privateste erzählen, um den Voyeurismus des Publikums zu bedienen. So gesteht Heidkliff Emily seine Liebe und sagt damit etwas, das er (7) “außer im Fernsehen, noch nie zu einer Frau gesagt” hat. Er spricht privat aus, was seit Erfindung dieser Shows eigentlich nur noch ins Licht der Öffentlichkeit gehört. Friedrich (1987. 86f) konstatiert für die Dramenvorlage *Krankheit oder moderne Frauen*: Konnte Horváth zu seiner Zeit noch mit dem ‘Bildungsjargon’ zur Demaskierung des Bewußtseins seiner Figuren arbeiten, so würde er heute “auf den klassenlosen Jargon von Fernsehen, Wissenschaft und Soziologie zurückgreifen. War einmal die Kirche oberste Instanz für Denken und Reden, so ist es heute weitgehend das Fernsehen für die Masse der Gläubigen.” Wie ein ver- bzw. entstelltes Zitat aus der Welt des Schlagers mutet auch die Liebeserklärung Heidkliffs an Emily im *Vampir-Hörspiel* an, wenn er meint (13): “Bitte aufpassen, sonst wird die Frau zur Welt! Du bist die Welt für mich, Emily. Und darum lieb ich dich.” Diese wiederum kritisiert Heidkliffs zahnmedizinischen Fähigkeiten mit den Worten (19): “Dadurch, daß du einfach draufhaust, ist nichts gewonnen. Hau lieber auf die Pauke!” “musik kennt keine grenzen. das sagt auch gaby immer zu markus” in *wenn die sonne*

<sup>158</sup> Im Personenverzeichnis des Dramas *Burgtheater* (1984. 102) wird Resi explizit als “Anni-Rosar-Typ” ausgewiesen. Als sie die ihr mühsam beigebrachten Sätze abspult, soll sie laut dramatischer Regieanweisung



*sinkt* (13). Dieses Zitat der in den siebziger Jahren beliebten musikalischen Unterhaltungsshow mit Vico Torriani zeigt eine jener Phrasen der Gleichheit, die dazu dienen, Unterschiede zu nivellieren. In der Welt der in diesen Shows präsentierten Unterhaltungshits erscheint die Gesellschaft als große Familie.

Aus dem Bereich des populären Schlagers stammt auch ein Großteil der Zitate in der *Ballade*. „liebe kleine Schaffnerin“ (7) ist die einem Schlager entlehnte Anrede, die Tarzan immer wieder für Jane wählt. Mit (22) „Hallo, Du süße Klingelfee!“ und „Ich küsse Ihre Hand, Madame“ begrüßt und verabschiedet der Dirigent immer wieder die Ballerina. Diese Zitate wirken um so komischer, als die Gedanken des Dirigenten stets um den originellen Titel seines Balletts kreisen. Damit wird das einzigartige, vom Genie hervorgebrachte Kunstwerk trivialisiert (40f): „D: Wie gefällt Dir dies? (Singt Schwanenseethema) (...) Gern hab ich die Fraun geküßt. Das machen nur die Beine von Dolores. (...) Schwanensee, ich komme! Ein Lied geht um die Welt.“

All diese Zitate aus Fernsehshows, der Werbung und aus Schlagern weisen diese Sparten als Surrogate für ein ungelebtes Leben aus. Dort wird Gefühlstiefe simuliert und das angeblich Echte konsumiert. Die Zitate nun führen das, was als Privates öffentlich angeboten wird, wieder in die zwischenmenschlichen Beziehungen zurück. Diese werden so als Imitationen einer künstlichen Echtheit deutlich. Dieser Einsatz von Zitaten verbindet Mythen-, Medien- und Gesellschaftskritik miteinander.

#### **2.4.2.3 Markierung, Umdeutung und bewußte Fehlinterpretation**

Es wurde in den vorausgegangenen Kapiteln nachgewiesen, daß die Hörspiele Jelineks eine fundamentale Intertextualität aufweisen, so daß sie erst unter Berücksichtigung der verwendeten Texte, also in rückübersetzter Form voll und ganz zu erfassen sind. Diese Rückübersetzung kann durch einen Hinweis auf die Quelle, d.h. durch eine Markierung des Zitats als solches, erleichtert werden. Wenn auf Markierung verzichtet wird, kann dies sehr unterschiedliche Gründe haben. Der Text ist (wie z.B. die Bibel) einem breiten Publikum bekannt, oder man verzichtet auf Markierung, da bewußt eine Literatur für Kenner angestrebt wird (z.B. Arno Schmidt). Ulrich Broich (1985. 31-47) nennt, ausgehend von einem enger gefaßten Verständnis von Intertextualität, verschiedene Formen der Markierung von Prätexten. Diese kann vollzogen werden über Fußnoten, bei Parodien über den Titel bzw. Untertitel und durch die Gattungszuweisung. Außerdem kann der Klappentext für die Markierung intertextueller Bezüge genutzt werden. Einige dieser Formen werden von Jelinek in ihren Hörspielen als Strategien der Markierung genutzt, worauf schon eingegangen wurde, andere sind im Hörspiel nicht möglich.

Von diesen unterscheidet Broich (1985. 39f) die „Markierung im inneren Kommunikationssystem“, die dadurch entstehe, „daß die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen, über sie diskutieren, sich mit ihnen identifizieren oder sich von ihnen distanzieren.“ Diese Form der Markierung ist am

---

wie eine (109) „Perfekte Anni-Rosar-Kopie“ wirken.

deutlichsten im Hörspiel *Die Ausgesperrten* zu beobachten: Manchmal geben die Zwillinge an, was sie gerade lesen, zitieren oder interpretieren. Als Markierung des Zitats kann auch gewertet werden, wenn auf akustischer Ebene deutlich wird, daß - z.B. stockend - abgelesen wird. Eine besonders starke Form der Markierung liegt vor, wenn Figuren aus anderen literarischen Texten im neuen Text auftreten. Der Prototyp dieser Art von Markierung ist bei Jelinek wohl *Nora*. Als Markierungen im äußeren Kommunikationssystem wertet Broich (1985. 41f) Anspielungen<sup>159</sup> über Namen, Stilkontrast und Analogien zu Szenen im Prätext.

Meist fehlt in den Hörspielen jedoch ein direkter Hinweis auf den Prätext, oder verschiedene Zitate gehen ohne klare Trennungslinie ineinander über. "ich tue nichts als brocken hinwerfen und tritte austeilen. ich ordne nichts", schreibt Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 49). In *Untergang eines Tauchers* wird das z.B. Material ohne zusammenhängende Erzählfiktion nur flächig angeordnet. In *Frauenliebe - Männerleben* geht idealistisches Denken des 19. Jahrhunderts direkt in frühfaschistische Ideologie über. Das Ineinander verschiedener Zeitebenen verleiht dem Text einen exemplarischen Aspekt. Die Markierung als Zitat wäre dem nur hinderlich. Janz (1995. 60) weist bezüglich der Dramenvorlage *Clara S.* darauf hin, daß die verschiedenen Intertexte allen Personen offenstehen und daß die Einheit der Personen dadurch aufbreche. Dies gilt auch für das Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben*, für das zusätzlich - wie bei allen Adaptionen - die Dramenvorlage als Prätext dient.

Zitate sind in diesem Hörspiel auch die Lieder, die am Klavier zum Besten gegeben werden. Die gespielten Titel bzw. deren Komponisten spielen für das Verständnis des Hörspiels eine nicht unerhebliche Rolle. Doch auch sie werden ohne Hinweis auf die Urheber der Stücke gespielt, d.h. unmarkiert zitiert. Ebenfalls ohne Quellenhinweis oder Kommentar dokumentiert das Hörspiel *Die Bienenkönige* über Zitate aus einleitenden Worten zu philharmonischen Konzerten jene Mittelstandssprache, die die hohe Kultur vor dem Zugriff des Proletariats schützen soll.

Der Verweis auf die Quellen für das zitathafte, Stereotypen über die Frau bzw. das Weibliche aneinanderreihende Sprechen fehlt auch im Hörspiel *Erziehung eines Vampirs*, was nicht zuletzt den bitteren Witz des Textes ausmacht. Deswegen liest Doll (1994. 179f) Jelineks Werk als "umfassende Rekonstruktion" und "als eine Wiederherstellung der Geschichtlichkeit von literarischen, philosophischen und gesellschaftlichen Sinnsystemen, die an der jeweiligen Konstruktion der 'Geschlechtermythen' teilhaben".

In *Nora* zitiert Elfriede Jelinek Szenen aus Ibsens *Nora*. Doch sie vertauscht die SprecherInnen. Den Mutterliebe-Monolog spricht nicht Nora, sondern die Haushälterin Linde (25f). Genauso rezitiert Konsul Weygang Sequenzen, die bei Ibsen Noras Ehemann zugeordnet sind. Die Figuren im Hörspiel sind zwar Zitat, werden jedoch aus ihrem literarischen Entstehungszusammenhang bzw. aus ihrem Lebens-

---

<sup>159</sup> In den Dramen Jelineks werden auch über das Äußere der Figuren Anspielungen gemacht, was z.B. eine Regieanweisung im Drama *Totenauberg* (1991. 30) zeigt: "Die Person Heideggers bitte nur mit einem

zusammenhang herausgerissen, da die Autorin außerdem diverse zeitliche Verschiebungen vornimmt. So versetzt sie die Figuren in die Zwischenkriegszeit der 20er Jahre, schildert sie aber aus der Perspektive der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Für Caduff (1991. 58f) betonen diese zeitlichen Verschiebungen des Zitat-Kontexts den exemplarischen Charakter von Handlung und Personal:

Indem Elfriede Jelinek aus dem Aufbruch der zweiten Frauenbewegung heraus auf eine literarische Frauenfigur zurückgreift, deren Aufbruch während der vergleichbaren Phase der ersten Frauenbewegung stattfand, und indem sie diese zeitlich in die Untergangsperiode ebendieser versetzt, weist sie hin auf die Wiederholbarkeit entsprechender Aufbrüche sowie auf das potentielle Scheitern auch der zweiten Frauenbewegung.

Diese Dekontextualisierung der Zitate wird am intensivsten in *Wolken.Heim.* betrieben. Hier inszeniert sich die deutsche Dichtersprache selbst. Zum aktuellen Thema der 'Deutschheit' kommen die Philosophen und Dichter selbst zu Wort und versuchen, die deutsche Nation ins Reich der Sprache zu verlegen. Die Prätexte beschreibt die Autorin im Interview mit Armgard Seegers (1993) als "unbekümmerte Texte, die durch die Geschichte ihre Unschuld verloren haben. Eine Ideologie von Nation und Heimat, unter der das Unheimliche liegt, die auf Blut und Knochen aufgebaut ist." "Ihre Entsetzlichkeit, ihren schrecklichsten Hohn" bekommen diese Texte laut Jelinek, wenn "wir sie mit dem Wissen um die deutsche Schuld (...) zurückprojizieren." (Int. Roeder. 1989. 154) Der Text führt ein Denken vor, das den Versuch unternimmt, aus sich selbst heraus Sein zu setzen und deswegen zu einer immateriellen Geschichtsauffassung und "bei zunehmender Abstraktion in die Nähe nationalsozialistischen Gedankenguts führen muß." (Fischer. 1995. 194) Doch die Zitate sind kryptische: Ihnen fehlt der Hinweis auf die Quelle, so daß die Vorlage nur teilweise bzw. nur von KennerInnen der Gedichte Hölderlins identifiziert werden kann.

In *Wolken.Heim.* sind Zitate teils wörtlich übernommen, aber in einen verzerrenden Kontext transponiert und teils entstellt, d.h. semantisch umgeschrieben. Oft treten beide Verfahren gleichzeitig auf. Die meist kurzen Ausschnitte webt die Autorin patchworkartig zusammen. Von ihr stammen nur Veränderungen der Zitate, die deren Tendenz verstärken, sowie Füllsel und die refrainartig wiederkehrenden fremdenfeindlichen Phrasen. Eine Möglichkeit, Zitate umzudeuten, besteht darin, Textstellen aus unterschiedlichen Kontexten bzw. von unterschiedlichen VerfasserInnen unkommentiert aneinanderzufügen. Pflüger (1996. 33) sieht die Zitathaftigkeit der Figuren Jelineks in sprachlichen Zusammenhängen und insbesondere in der Geistes- und Literaturgeschichte verankert und definiert diese als "Intertext aus verschiedenen Prätexten", als Orte "sich überkreuzender Sprachspiele", wo nichts zusammenpassen will. Hierzu muß allerdings angemerkt werden, daß das Schockierende an Jelineks Umgang mit Intertextualität ist, daß diese unterschiedlichen Prätexte sehr wohl zusammenpassen und daß z.B. eine chauvinistische Auslegung Hölderlins im Bereich des Möglichen liegt. Auf die Frage Armgard Seegers im Interview mit Jelinek (1993), ob es nicht illegitim sei, Texte aus dem

---

winzigen Zitat andeuten, vielleicht ein Schnurrbart? Hannah Arendt desgleichen."

Zusammenhang zu reißen, da man so beinahe alles in das Gegenteil verkehren könne, antwortet die Autorin, daß erstens Literatur illegitim und ungerecht sein müsse und daß nicht sie die Verachtung gegenüber Schwarzen in Hegels Enzyklopädie eingebracht habe, sondern er selbst.

Die Autorin montiert ihre Zitate außerdem oft so, daß eine Aussage die andere entstellt. So folgt auf das wörtliche Zitat aus *Wie wenn am Feiertage* (2) “und fern noch tönet der Donner” unvermutet “Wir schauern vor den anderen.” Der Donner, der im Gedicht Hölderlins einen Morgen nach einem Sommergewitter beschreibt, wird durch den Nachsatz zum bedrohlichen Stahlgewitter gegen die anderen, die Nachbarn. Umgekehrt werden in *Wolken.Heim.* auch Zitate Hölderlins aus den mythologischen oder hymnischen Zusammenhängen isoliert und in konkrete Kontexte montiert. Wenn die poetische Hochsprache mit einem greifbaren Inhalt gefüllt wird, muß der Text sich ironisch aufladen, und die zitierten idyllischen Naturbeschreibungen werden bitterböse parodiert als Wanderungen mit dem Ziel der Expansion. Jelinek zitiert Hölderlin wie auch in ihrem Roman *Lust* banalisierend, wenn seine Worte in eine Stammtisch-Sprache übergehen. In gewisser Weise schließt sich so aber auch eine verborgene Seite seines Werkes auf, nämlich die darin enthaltenen Gewaltverhältnisse.

Ein monologisch sprechendes Wir schluckt sein Werk ohne Rücksicht auf den historischen Kontext. Durch kleine Veränderungen der Quelle passen sich Texte Hölderlins und Kleists in den Monolog eines faschistoiden Wir ein. Manchmal wandelt Jelinek den Wortlaut der Hymnen ab. Dann scheint es so, als hätte sie sich beim Zitieren verlesen. Pflüger (1996. 203f) betont die Tendenz zur Vereinheitlichung der verwendeten Zitate, da allen Transformationen gemeinsam sei, daß sie den Prätexten ihre Individualität und ihren Charakter nähmen. Denn Eigennamen von Personen sowie von Landschaften werden getilgt und orthographische Besonderheiten der Norm des heutigen Deutsch angepaßt. Außerdem wird das lyrische Ich Hölderlins wie auch jedes andere grammatische Subjekt bei Jelinek durch das kollektive Wir ersetzt. Es entsteht ein gewollter Kontrast zwischen der gewaltsamen Assimilierung der Textfragmente und der grundsätzlichen Fragmentiertheit bzw. Vielstimmigkeit des Textes.

Polt-Heinzl (2000. 48) betont, daß nur die geringste Zahl der Zitate unverfälscht wiedergegeben wird. Die Autorin entstellt sie, schreibt sie um und verkehrt sie in ihr Gegenteil, wenn sie sich der vom Wir repräsentierten Ausgrenzungsideologie widersetzen. Andere, wie die Passagen Heideggers fügen sich mühelos in die präsentierte Ideologie ein und werden allenfalls mit zuspitzenden, Fazit ziehenden Phrasen ergänzt. Heideggers Rektoratsrede aus dem Jahr 1938 muß Jelinek (leider) nicht verändern, und sie setzt den Autor auch nicht in einen ‘falschen’ Kontext. Anders verhält es sich mit den - im Vergleich zum Drama stark reduzierten - Zitaten aus Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1832-1848) und Fichtes Reden an die deutsche Nation (1808): Zwar bleibt die Autorin auch hier nah am Original, doch will sie wohl kaum beide Autoren auf die rassistischen Äußerungen reduzieren. Denn erstens transportierten “Diktion und Termini zur Zeit der Romantik zum Teil andere Inhalte” und zweitens enthielten die Werke der zitierten Autoren “ein Potential, das sich zu den hier in Frage stehenden ideologischen Entwicklungen” (Polt-Heinzl. 2000. 49) gegenläufig verhält. Deshalb greift

sicher Demmers (1990a) Interpretation von *Wolken.Heim.* zu kurz, die aus dem Text den Hinweis herausliest, daß in der blauen Blume die Dornen und Stacheln der Fremdenfeindlichkeit, des Chauvinismus und der nationalen Besoffenheit gedeihen. Ebenso möchte diese Arbeit der Interpretation von Fischer (1995. 153f) widersprechen, die davon ausgeht, die Intertextualität des Dramas *Wolken.Heim.* verfolge entweder das Ziel, den primären Sinn der Zitate zu verdeutlichen oder ihn für neue Assoziationsmöglichkeiten freizusetzen: Nach Fischer können die montierten Zitate erstens “aphoristisch für sich wirken”, auf die Ungeheuerlichkeit mancher philosophischen Richtungen hinweisen und diese als unhaltbar ausweisen. Oder Jelinek lege durch das “Nebeneinander- und Zusammenstellen der einzelnen Zitate nahe, daß sich diese (...) doch als zusammengehörig erweisen.” Fischer unterstellt somit - allerdings ohne dies zu bemängeln - der Autorin einen unhistorischen Ansatz. Doch gerade der unhistorische Gebrauch von Zitaten und Traditionen der Figuren, wird im Text kritisiert. Denn *Wolken.Heim.* zeigt primär den Prozeß der Mythenbildung auf und führt die trivialmythische, enthistorisierte Rezeption von Quellen vor. Dies ist der Hauptangriffspunkt Jelineks und nicht die Werke der zitierten Dichter. Das sprechende Wir überführt deren Sinn in die reine Form. Die mythische Sprache nährt sich von den Quellen, deformiert diese und hält sie als Stereotypen künstlich am Leben. Jelineks Vorgehensweise orientiert sich an der Theorie Barthes’ zur Mythenbildung (1964. 121f)<sup>160</sup>, nach der das bestes Verfahren gegen den Mythos sei, ihn selbst zu mythisieren. Denn wenn der Mythos die Sprache entwenden kann, dann kann auch der Mythologe den Mythos entwenden, indem er ihn zum Ausgangspunkt eines dritten semiologischen Systems macht. Seine Bedeutung wird dabei zum Ausgangspunkt eines zweiten - auf dem ersten basierenden - Mythos. Dessen Macht besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen. In *Wolken.Heim.* wird somit das Verfahren der Mythisierung auf schon vorhandenen Mythen nochmals mit dem Ziel angewandt, diese zu zerstören. Laut Janz (1995. 14 u. 129) holt Jelineks intertextuelles Verfahren die Intertexte als “enthistorisierende und entpolitisierende Aussagen” nicht nur in die Geschichte zurück, sondern es schafft zugleich

einen neuen, nun nicht mehr >natürlichen<, sondern “*künstlichen*” Mythos (...), das heißt ein artifizielles >Bild<, in dem das Leben des Mythos zum Stillstand gebracht worden ist. (...) In ihrer Deformation und Ideologisierung verlieren die Ausgangstexte ihren ursprünglichen Sinn und werden zu leeren “Begriffen” im Sinn von Roland Barthes (...). Geht man davon aus, daß (...) das sprechende “Wir” die “verwendeten” Texte zugleich aussaugt und am Leben erhält, (...) wird es fragwürdig, die zitierten und zum Teil entstellten Texte im einzelnen noch mit den jeweiligen Ausgangsstellen zu vergleichen.

Auch Polt-Heinzl (2000. 46f u. 52) weist darauf hin, daß Auswahl und Verwendung des Materials dann problematisch erscheinen, wenn man von einer Entlarvung und Kritik der zitierten Autoren ausgeht. Die

<sup>160</sup> Folgende Interpretation der intertextuellen Bezüge in *Lust* von Heidemann-Nebelin (1994. 268) ist somit nicht auf *Wolken.Heim.* übertragbar: “Angriffsziel in stilistischer wie thematischer Hinsicht können der Originaltext selbst, der einen gewissen Bekanntheitsgrad haben sollte, dessen Autor oder die Gattung selbst sein. Entscheidend ist für die Parodie und Travestie, daß die Originale im Rezeptionsprozeß wiedererkannt werden können.”

Enthistorisierung der Zitate verwirrt nur, wenn man nicht akzeptiert, daß es in der Regel nicht um eine Bewertung der verwendeten Autoren geht, denn die Zitate sind “nicht primär der Gegenstand, sondern das Medium der Kritik.” Polt-Heinzl stellt sich die Frage nach der Gerechtigkeit im Umgang mit dem Prätext besonders im Falle Hölderlins, dessen vaterländische Gesänge völlig aus dem Entstehungskontext gerissen sind und dessen leidenschaftlicher Republikanismus im Gegensatz zur Intention des neuen Kontextes steht. Doch Polt-Heinzl liest *Wolken.Heim.* nicht als pietätlose Denunziation, sondern als “Sichtbarmachung der Enteignung dieses Autors durch bildungsbürgerliche und später nationalsozialistische Vereinnahmung.” Jelinek wiederholt mit ihrer Dekontextualisierung, mit dem nochmaligen Raub an Geschichte die ahistorische Lektüre und den Prozeß der nationalsozialistischen Vereinnahmung. Diese zitiert die Autorin letztendlich.

Dagegen wertet Thomas Wagner (1990) *Wolken.Heim.* aufgrund seiner Zitathaftigkeit “als recht denunziatorisches Unternehmen”, auch aufgrund der seiner Meinung nach dem Text zugrundeliegenden These, die deutsche Identität sei ursprünglich aus dem schwärmerischen Geist einer romantischen Fiktion dumpfen Bei-sich-seins geboren. Dies mache den Text philosophisch unsinnig und poetisch belanglos. Auch Cerha (1996) konstatiert, den Texten Jelineks liege ein Plan zugrunde, der keine Grenzen respektiere. Sie ziehe das schönste Bildungsgut “in den Schmutz. Und sie hat auch noch recht.” Doch es geht Jelinek nicht um eine Denunziation des Werkes von Hölderlin oder Kleist, sondern um den Nachvollzug des Mißbrauchs der Autoren. Deswegen ist es wohl kaum das Ziel Jelineks, den zitierten Texten in irgendeiner Weise gerecht zu werden. Was sie interessiert, ist deren sprachlicher Befund. Dies zeigt auch die Tatsache, daß sich Jelinek um eine Zuordnung der verwendeten Textteile zu den Autoren gar nicht bemüht und diesbezügliche Hinweise - z.B. bei der Veröffentlichung des Dramas *Wolken.Heim.* - den Verlagen überläßt.

Außerdem stellt sie jene Passagen aus den Briefen der RAF-Gefangenen aus der Isolationshaft, die sich mit dem Tod einzelner für den antiimperialistischen Kampf befassen, in den Kontext des von der Rechten propagierten Todes fürs Vaterland. In ihrer Zitierweise entleert Jelinek die Inhalte und den politischen Kontext der RAF. Sie nimmt Zitate heraus, die den Konflikt der Identitätsschaffung bei zunehmendem Identitätsverfall bzw. Legitimationsverlust zeigen. Doch *Wolken.Heim.* ist keine literarische Auseinandersetzung mit der RAF. Vielmehr zeichnet der Text auch in diesem Fall eine enthistorisierende Sprache nach, die sich des Jargons der Linksextremen bedient. Nach Janz (1995. 124f) parodiert der Text “eine rechtsradikale Sprache, deren Auslöschung des Anderen und Fremden so weit geht, daß sie auch noch den Jargon des Linksextremismus zu integrieren vermag.” Anzumerken bleibt allerdings, daß die ‘Integrationsfähigkeit’ linksextremer Sprache in eine rechtsextreme nicht das ausschließliche ‘Verdienst’ letzterer ist.

Die Einbindung der Zitate aus den Briefen der RAF könnte vielleicht auch als die parodistische Übertreibung eines Diskurses verstanden werden, der die Historizität negiert und rechte mit linker Militanz gleichsetzt. Er mündet im Extremfall in eine Nach-Auschwitz-Rhetorik, die politische Gegner

auf eine Stufe mit Nationalsozialisten stellt und damit den Holocaust verharmlost. Er wird zum allzeit verfügbaren, aber leeren Bild, zum Mythos.

Die Zwillinge in *Die Ausgesperrten* vermischen wüst existentialistisches Gedankengut mit faschistischem und bringen beides zu einem scheinbaren Einklang. Der intertextuelle Aspekt dient hier auch dazu, die Unfreiheit, die Gebundenheit an Klasse und Geschlecht des Personals zu unterstreichen. All dies wird um so offenkundiger, je mehr der existentialistische Freiheitsbegriff in seinem populären Verständnis als Maßstab angelegt wird: Je mehr von Freiheit gesprochen wird, Freiheit herbeizitiert wird, desto mehr wird das Primat der Materie deutlich. Was die Jugendlichen lesen, scheint mehr mit ihnen zu tun zu haben als ihre Realität. So empfindet Hans das, was er (30) “in den Büchern vom Rainer über den Schmerz” liest, als “echter” denn den Schmerz seines Vaters “auf der Todesstiege von Mauthausen”.

Die Basis für Jelineks Verarbeitung des Existentialismus in *Die Ausgesperrten* findet Fischer (1995. 69 u. 97f) in der Idealismuskritik von Marx: Diese weiterführend, gehe die Autorin zu einem indirekten Angriff auf den Existentialismus über. Sie betreibe zwar an keiner Stelle eine explizite Kritik an dieser philosophischen Richtung, und dennoch stehen Leben und Tun der Personen im Widerspruch zu deren existentialistischem Gedankengut: “Gegen die existentialistische Souveränität der Subjekte findet sich bei Jelinek die materialistisch-objektive Gebundenheit der Individuen an die Gesetze und Strukturen des organisierten Kapitalismus.” Diese Gesetze bilden den Rahmen für jede Form von Selbstverwirklichung. Jelinek kritisiert laut Fischer am Existentialismus, daß er das “(Da)Sein des Menschen nicht in der Abhängigkeit der jeweiligen Form der Gesellschaftsorganisation” begreife und darum die “gesellschaftlichen Widersprüche, Probleme und Krisen nicht in Zusammenhang und in Abhängigkeit von diesen untersucht, sondern als Einzelphänomen”. Doch die Kritik an manchen Theoremen des Existentialismus ist sicher nicht der hauptsächliche Sinn des starken intertextuellen Bezugs auf Sartre und Camus, weist doch die Autorin selbst in ihrer - allerdings nie publizierten - *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1f) auf das (niedergehaltene) subversive Potential dieser Philosophie hin. Der Ansatz Fischers greift so zu kurz. Das subversive Potential ist auch im Freiheitsgedanken der Jugendlichen getilgt, weil sie den Existentialismus trivialmythisch rezipieren. Der Freiheitsgedanke dient nur dazu, ihre Unfreiheit zu verdrängen. Als notorische LeserInnen beschäftigen sie sich mit den gleichen Texten wie das Hörspiel, das ja auch ein soziologischer, dekonstruktiver Kommentar zu Sartre ist.

Ähnlich wie bezüglich *Wolken.Heim*. festgestellt, beziehen sich also auch in *Die Ausgesperrten* die Figuren auf ihre Vorlage gegenläufig und enthistorisieren sie. Die existentialistischen Klassiker, die Rainer gelesen hat, zitiert er ständig. Seine Sätze sind der Input für die Sätze der anderen. Sie wiederholen diese, verschieben bzw. dekontextualisieren nochmals, wie es schon Rainer in Hinblick auf die Quelle tat, den Inhalt des Wiederholten, um es für die eigene Argumentation zu gebrauchen. Der existentialistische “Acte gratuit” wird so als reiner Vorwand für die ökonomisch bestimmten Taten und

Pläne der Zwillinge deutlich. Auch Sade und Bataille werden von ihnen interpretiert. Rainer und Anna dienen diese Texte nur dazu, den Wunsch, Sexualität zum sozialen Aufstieg zu benutzen, zu verschleiern. Rainer - ein Möchtegern-Raskolnikoff im Wien der Fünfziger - entstellt Zitate, indem er sehr unterschiedliche Quellen zusammenwirft: Nietzsches Elitebegriff steht bei ihm in Einklang mit Sades Philosophie des Verbrechens und Camus' Pathos des Schuldigwerdens mit faschistischer Ideologie. Der Existentialismus ist für ihn nichts als eine scheinbare Immunisierung gegen seine soziale Ächtung und die Rechtfertigung seiner Aggression. Jelinek spielt also auch in diesem Text Zitate gegeneinander aus, wenn Passagen aus Texten Sartres und faschistische Sprachmuster nebeneinander stehen und plötzlich als miteinander stimmig erscheinen. Wenn die Autorin philosophische Bruchstücke aus ihrem Kontext reißt und sie von den Figuren um- bzw. fehlinterpretieren läßt, weist sie auf die Verdrehbarkeit von Philosophie überhaupt hin, auf die Tendenz, sie zur Rechtfertigung von Herrschaft heranzuziehen. Wie *Wolken.Heim.* nicht als Kritik an Hölderlins Lyrik zu interpretieren ist, so ist auch das Hörspiel *Die Ausgesperrten* nicht in erster Linie eine Attacke gegen existentialistische Philosophie und Literatur, wenn auch Seitenhiebe auf diese nicht fehlen.

Während in *Wolken.Heim.* und *Die Ausgesperrten* Bezüge auf Literatur und Philosophie den Text bestimmen, wird in anderen Hörspielen viel aus dem Bereich des Trivialen zitiert. Demetz (1988. 58) sieht Karl Kraus als Vorbild für die Methode und Zielrichtung von Jelineks Zitierverfahren und begründet dies: "Der Abdruck des Zitats und seine Einrichtung (literarische Montage), kurz eben Adaption und Reproduktion aus dem Medienbereich, dienen nichts anderem, als der Aufdeckung von Korruption, von Manipulation, nicht mit der Sprache, sondern in ihr." Warum und wie die Autorin vielerlei Sparten der Trivialliteratur - im weitesten Sinne - in ihre Hörspiele einfließen läßt, erläutert sie am Beispiel des Dramas und gleichnamigen Hörspiels *Stecken, Stab und Stangl* im Radiofeature von Wendt (1996). In diese Texte ging eine Vielzahl von Zitaten aus der österreichischen Kronenzeitung ein, einem Blatt, das in Österreich von über der Hälfte der lesefähigen Menschen gelesen wird. Diese Zeitung begreift Jelinek als "Trivialmedium" und als "Agentur des Volksempfindens". Indem sie die dort enthaltenen Artikel in eine Gattung wie das Hörspiel anhebe, schaffe sie "die äußerste Verfremdung", so daß keiner, "der diese Texte liest in der Zeitung sie dann noch so akzeptieren kann, wenn er sie hört als Hörspiel oder sie sieht auf dem Theater." Dies sei "das Äußerste an Entlarvung." Dagegen habe es wenig Sinn zu sagen, die Zeitung sei gefährlich, da dies schon oft gesagt worden sei. Sie wolle dagegen ihre Schreibe umfunktionieren und auf einer anderen Ebene stattfinden lassen, denn wenn man den Leuten das, was sie sonst gedankenlos konsumieren, "plötzlich auf dem Theater oder auch zu Hause vor dem Radioapparat (...) auf andere Weise und in einer anderen Umgebung wieder präsentiert, dann denk ich mir, es muß ein Erkenntnisgewinn stattfinden. Wenn es da nicht stattfindet, dann weiß ich nicht wann."



Pflüger untersucht die Anwendbarkeit der Begriffe Dialog und Dialogizität im Sinne Bachtins auf Jelineks Dramen. Sie stellt fest, daß kaum ein wirklicher Dialog zustande kommt, sondern das dialogische Element aus der spannungsgeladenen Kollision der zitierten Textfragmente resultiere. Die Dialogizität bei Jelinek wertet sie (1996. 57) als “Ergebnis eines reflektiert eingesetzten Zitationsverfahrens”, das zwar allgemein intertextuell sei, zusätzlich aber wirke “die besondere Replikenhaftigkeit der Textfragmente.” In Anlehnung an Bachtins Begriff der Dialogizität spielt Jelinek das verwendete Sprachmaterial gegen sich selbst aus, wenn das Aufeinanderprallen zweier Kontexte die Sequenz semantisch aufsplittet. Die so entstehende referentielle Spannung ist eine der Hauptstrategien der Bedeutungserweiterung und Sinnkomplexion der Hörspiele.<sup>161</sup>

Die fundamentale Intertextualität aller Hörspiele Jelineks entsteht durch die mythendestruierende, ideologizertrümmernde Umkehrung vorgegebener Muster bzw. durch das Aufzeigen von deren Verwertbarkeit für ‘falsche’ Ideologie. Diese wird in der scheinbar unschuldigen Kunst, Literatur und Unterhaltung sichtbar. Die Hochliteratur und Philosophie scheinen der Trivialliteratur als Reservoir zur Bildung von Mythen um nichts nachzustehen. Die Autorin entwendet die verschleierte Metasprache nochmals, indem sie sie zitiert. Mit der kritischen Lektüre und Nachschrift der Prätexte will sie Trivialmythen angreifen und nicht in erster Linie den Verfasser des verwendeten Zitates. Über das Zitat setzt sich die Autorin aber auch mit der rhetorischen und ideologischen Struktur des Prätextes - und des darin verborgenen Subtextes - auseinander.

Das Vexierspiel von realitäts- und sprachbezogener Sprache ist bei Jelinek weit mehr als ästhetischer Selbstzweck. Die Prätexte und Sinnverschiebungen sind präzise ausgewählt. Die Intertextualität und das dekonstruktive Lesen zwischen den Zeilen bilden in zweierlei Hinsicht die Basis für die Ideologiekritik: Der Verweis erfolgt durch außertextuelle Rückgriffe auf die Gesellschaftsordnung und innertextuell durch die Sprache selbst. Es geht nicht nur um die Öffnung der Sprache für ein unendliches Spiel mit Sinnmöglichkeiten, denn es entsteht nie ein unverbindliches, modisches Mischmasch, sondern eine hochpolitische, kunstvolle Tirade. Die Autorin wehrt sich entsprechend im Interview mit Roeder (1989. 153) “gegen das gleichberechtigte, ornamentale Nebeneinander von Stilelementen”, denn wenn alles möglich sei, sei nichts mehr möglich. Aufgrund dieser Abwehr eines ‘anything-goes’ bezeichnet sie sich als “keine Anhängerin der Postmoderne”, denn ihre Texte seien engagierte. Daß sie einer politischen Aussage untergeordnet seien, unterscheide sie von der Postmoderne.

#### **2.4.2.4 Kunst als Neuschöpfung durch die Zitatkünstlerin und Interpretin**

<sup>161</sup> Allerdings müßten, um die Texte voll und ganz zu erfassen, die intertextuellen Beziehungen von den RezipientInnen auch erkannt werden (vgl. Kapitel 2.6). Dies setzt ein breites Spektrum an literarischem, philosophischem und auch trivialliterarischem Wissen voraus.

Jelinek verzichtet in den Hörspielen - wie dargelegt - oft auf die Markierung von Zitaten und damit auf die klare Unterscheidung zwischen fremdem und eigenem Text. Sie spielt mit Vorlagen aus sehr unterschiedlichen Bereichen, um alle schönen Bilder zu demontieren. Zu diesem Zweck wird die Bedeutungsbreite des Prätextes verschoben, aktualisiert, verkehrt oder wahlweise massiv eingeschränkt. Von Hoff (1990. 112) bezeichnet deshalb die Destruktion als Methode und Ziel der Autorin. Dafür "weidet sie verschiedene Textkörper aus, zerlegt und fusioniert Textpartikel" neu. Seziert wird dabei eine Sprache, die eine authentische Rede vorgibt. Die Autorin schreibt dekonstruierend, fragmentarisch und ästhetisch uneinheitlich gegen herrschende Denkmuster - insbesondere gegen Weiblichkeitsmythen - an und schafft so nach Hoffmann (1991b. 46) ein "Potpourri der eingefleischten Diskurse".

Das Vorhandensein dieser Vielzahl an Zitaten verkleinert den ästhetischen Wert des literarischen Textes allerdings nicht, sondern untergräbt vielmehr den Mythos vom originären Kunstwerk. Die Texte stehen zum Plagiat und beanspruchen keine Autonomie, sondern legen die Abhängigkeit von Prätexten, von vorgegebenen Mustern und von der Gesellschaftsform offen. Jelinek stellt so ein Modell von Autorschaft in Frage, "das den Text einem Autor-Schöpfer zuschreibt und die Äußerlichkeit seiner Rede dadurch an die Innerlichkeit seiner Personen zurückbindet." (Pflüger. 1996. 124) Indem Jelinek in *Frauenliebe - Männerleben* den Schöpfermythos angreift, wertet sie indirekt Clara als Interpretin auf und handelt als Autorin des Hörspiels ähnlich wie die Figur. Sie zitiert aus den Tagebüchern und Briefen Claras, interpretiert sie auf ihre Weise. Während dies aber Jelinek nicht stört, quält die angeblich dem 'schöpferischen Genie' untergeordnete Rolle der Interpretin Clara. Sie leidet unter der Pflicht zur konkreten wie abstrakten Reproduktion des Mannes und seines Werks. Ihr Künstlerinnendasein besteht aus Surrogat-Tätigkeiten als Künstlergattin, Mutter einer zukünftigen Künstlerin, Kunstinterpretin und Kunstkritikerin. Im Hörspiel erkennt sich Clara nur eine feinmechanische Begabung zu, die jedeR durch Übung erlangen könne. Auch der authentischen Clara Schumann wurde der Status der Künstlerin abgesprochen. Sie war 'nur' Interpretin. Dennoch bezeichnet Elfriede Jelinek im Essay *Über "Clara S."* (1983. 4) als bedeutendste Pianistin des 19. Jahrhunderts.

Jelineks Clara ist für Erdle (1989. 327f) "ein von kollidierenden Texten und unterschiedlichen Autoren kolonisierter Ort." Sie ist gleichzeitig Produkt der Fiktion Jelineks, des fiktiven Roberts, des authentischen Roberts und der authentischen Clara. Außerdem fließen Textpassagen zum patriarchalen Diskurs über Kunst und Originalität aus *Am Ende angekommen* von Ria Endres in Claras Rede ein. Sie spricht wie eine Bauchrednerin mit vielen, einander widersprechenden Stimmen. Erdle (1989. 332) begreift sie als Zitatkünstlerin, denn sie "jongliert mit Zitaten und verschwindet hinter ihnen". Die Künstlerin Clara sei eine postmoderne Autorin, die bewußt und intensiv zitiert, und in dieser Hinsicht Jelinek nicht unähnlich: "Sie hat keine 'andere' Echtheit substantieller Qualität, die sie gegen die männliche setzt. Sie ist keiner Wahrheit auf der Spur. Ihre Imitation ist taktisches, pragmatisches Kalkül, historischen und ökonomischen Bedingungen erwachsen." Erdle unterstellt hier Clara allerdings, daß sie

bewußt zitiert und die Mythen von Kunst und Weiblichkeit durchschaut. Dies kann sie aber nicht. Vielmehr schwankt sie, wenn sie zitiert, zwischen Blendung, freiwilliger Unterwerfung und Widerwillen. Doll (1994. 54) begreift Clara als lebendes "Zitat männlicher Diskurse über den Autor/Komponisten als Schöpfergott und über die alte Trimetrie des Schönen, Guten und Wahren. Als Pianistin reproduziert sie sowohl die Werke ihres Mannes als auch dessen Kunstauffassung." Clara kann weder als Person noch als Künstlerin wirklich Neues im Sinne einer originären Kunst hervorbringen, denn sie entspricht und widerspricht einer vorgegebenen Rede bzw. einem bekannten Musiktext. Das männliche Produkt bleibt die Basis ihrer Kreativität. Clara selbst meint im Hörspiel an den schon toten Robert gewandt (68): "Der Mann bildet ab, die Frau wird abgebildet. Ich habe nur auf dem Klavier dein Meisterwerk nachgebildet! Dabei wurde mir warm und gleichzeitig kalt. Sag mir nur, was für einen Geist du hast, damit ich ihn nachzuahmen suche." Ihr Gatte bleibt das einzige Mittel und der Ausgangspunkt für ihre Selbstdefinition. Als Kulturfremde findet sie zwar durch die Aneignung seiner Rede und seines Produkts keine Sicherheit, doch das zitierende Schreiben bzw. die musikalische Neuinterpretation bieten der Künstlerin die Möglichkeit, sich der Norm der Einmaligkeit, Originalität und damit auch dem diese Normen hervorbringenden Gesellschaftssystem zu entziehen und außerhalb der Regeln und Tabus zu operieren. Der Mythos Kunst wird ästhetisch unterwandert. Clara schafft es nicht, aus dieser Not des Ausgeschlossenseins, die Tugend des distanzierten Verfremdens und Zitierens zu machen. Jelinek beherrscht sie ausgezeichnet. Auf der diskursiven Müllhalde sucht Jelinek den Ort der Frauen, die recycelte Kunstwerke herstellen, deren subversive Energie davon ausgeht, daß die Fundstücke nicht so recht oder allzu gut zusammenpassen. Doch Elfriede Jelinek ist, wie Friedrich (1987. 85) in diesem Zusammenhang betont, eine radikale Pessimistin. Denn der zitierende "Blick in die finstere Vergangenheit weiblicher Unterdrückung erhellt ihr nicht die Gegenwart. Von Zukunft ist keine Rede."

Auch in der *Ballade* definiert sich die Ballerina vor dem Tausch der Stimmen als Interpretin des genialen Werks des Dirigenten und sieht dabei nie, daß dieser auf der Bühne ebenso nur die Stücke anderer zur Aufführung bringt. Sie ist zunächst ein lebendiges Instrument der patriarchalen Vorschrift, die männliche Kunstschöpfung folgsam zu realisieren. Diese scheinbare Dichotomie wird mehr und mehr zerstört. So meint der Dirigent - allerdings nach dem ersten Stimmentausch mit weiblicher Stimme (24): "Ich werde mein berühmtes Ballett Schwanensee komponieren, und Du wirst die weibliche Hauptpartie tanzen. Dies ein Teil meiner Förderung Deiner Begabung. (...) Dies Werk wird noch kühner und moderner werden durch Deine interpretatorische Begabung." Für die mit männlicher Stimme sprechende Ballerina ist das Ballett aufgrund ihres Tanzes aber beider Eigentum. "Mein Schwanensee", (24) kontert dann der Dirigent trotzig. Doch im Verlauf des Stimmentausches ändert sich einiges. Die Ballerina nimmt mehr und mehr die männlichen Normen von Kunst an und wird gleichzeitig selbstbewußter, da diese nun in ihren Augen auch auf ihr Schaffen zutreffen. Sie fühlt sich als Genie und wertet gleichzeitig den Dirigenten ab (39ff):

B: Wenn ich tanze, strömt mein Körper etwas aus, etwas Undefinierbares, eine Mischung aus Geist und Körper. (...)

D: Eben schöpfe ich frischen Mut. Wie gefällt Dir dieses? (singt Schwanenseethema)

B: Es ist einfach nichts Neues, nichts Eigenes. (...)

D: Meinst Du, daß ich vielleicht nur eine kleinere interpretatorische Begabung bin?

Die Ballerina hält den Dirigenten nach dem Stimmentausch dazu an, lieber dirigieren und damit interpretieren zu üben (46). Alles scheint Interpretation zu sein. Die angebliche Hierarchie zwischen Nachahmung und originärem künstlerischem Schaffen wird damit aufgelöst.

Noch deutlicher geschieht dies in *Erziehung eines Vampirs*. Da Emilys vampirische Textpraxis über die Noras und Claras hinausgeht, ist diese Figur für Erdle (1989. 338) der Prototyp der satirischen und postmodernen Autorin. Emily ist nicht nur Vampirin und Krankenschwester, sondern auch "Schrift(ver)stellerin". Sie praktiziert das Verfahren der *réécriture*, des entstellenden und verkehrenden Zitierens, das die rituelle Textform parodiert. Emily kennt als Vampirin keine Begrenzungen, die Raum und Zeit den Sterblichen auferlegen. Über das Zitat wandert sie durch Orte der Zeitgeschichte, die Welt der Dichter und Denker und die postmodernen sowie feministischen Diskurse. Dort holt sie sich, was sie begehrt, um es auszusaugen, blutleer zu machen und als leere Hülle zurückzulassen. Im Gegensatz zu Heidkliff, dessen Name ebenfalls ein Zitat aus *Die Sturmhöhe* ist, will sie kein Original sein. Durch ihre vampirische Textpraxis zerstört sie sowohl den Mythos des genialen Autors als auch des originalen Kunstwerks. Schreiben und Zitieren sind für sie dasselbe. So meint sie in *Krankheit oder moderne Frauen* (13) - der Dramenvorlage des Hörspiels: "Ein Talent habe ich auch gehabt, das der Wortklauberei. Soll ich jetzt dichten, Carmilla? (...) Ich habe einen ganz anderen Grund. Ich kann ihn in Worte fassen. Aus den Worten suche ich mir dann welche aus." Auch sie ist in ihrer Funktion als Autorin und als Namenszitat gleichzeitig Künstlerin, Zitat und Zitierende. Ihre Textpraxis entsteht aus dem Ineinandergreifen von Lesen und Schreiben: Nachdem sie ihr spontanes Bedürfnis zu dichten kundgetan hat, rezitiert sie ein Gedicht von Emily Brontë (14). Daß sie nicht die Urheberin des Gedichtes ist, scheint sie wenig zu stören.

Als sie von Heidkliff die Installation der mechanischen Zähne verlangt, stellt sie dieses Phallussymbol in den Kontext ihres Dichtens bzw. Zitierens und meint (18): "Zum Dichten des Installateurs fällt mir nur ein, daß man alles sagen kann. Was davon aber auswählen?" Prinzipiell ist es wohl kein Zufall, daß es gerade eine mit einem künstlichen Phallussymbol ausgestattete Vampirin wagt, sich als Schriftstellerin zu bezeichnen. Diese Tatsache steht im Kontext der Ausführungen Jelineks zum weiblichen Sprechen als Überschreitung, die sie z.B. im Interview mit Roeder (1996. 1) formuliert:

Das weibliche Sprechen ist, will man es psychoanalytisch ausdrücken, eine phallische Anmaßung, etwas das für sie eben nicht vorgesehen ist. Weder in der Freudschen Kulturtheorie (Freud begründet ja die von ihm als gegeben angenommene Tatsache, daß die Frau, außer Flechten und Weben - was vom Verhüllen ihres Genitals herrühren soll - keine großen Kulturleistungen erbracht habe, damit, daß sie nicht wie der Mann sublimieren müsse, kein annähernd starkes Über-Ich ausbilden könne), noch in der öffentlichen Meinung.

Pflüger (1996. 120ff) setzt die Textpraxis Emilys in Beziehung zur Vorlage des Vampirromans *Dracula*. Sie stellt fest, daß Emily mehr mit der Figur Mina Harker aus Bram Stokers berühmten Roman als mit *Dracula* gemeinsam hat, denn das "Recycling-Schreibverfahren dient (wie bei Mina Harker) der Spurensicherung, diesmal der Spuren des Phantasmas 'Frau'".<sup>162</sup> Die Ressourcen - das Blut alter Texte - absorbiert auch Jelinek rücksichtslos für ihre Zwecke. In *Wolken.Heim.* ist wohl ihre vampirische Textpraxis am intensivsten, wenn sie selbst unantastbare Klassiker nach Bedarf aussaugt und den Rest ausspuckt. Dieser vampirische Aspekt steht in Zusammenhang mit dem immer wiederkehrenden Motiv des Wiedergängers in der Rede des Wir. Auch Jelinek selbst bezeichnet sich in ihrem programmatischen Text *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997. 1) als eine Art Wiedergängerin, als eine "Mehrgängerin". Sie will ihren Figuren

ein fremdes Sprechen unterschieben, meine lieben Zitate, die ich alle herbeigerufen habe, damit ich mehr werden und ausgeglichener punkten kann als bisher, da ich nur eine einzige war. (...) so, jetzt habe ich mir mich selbst, eine Doppel-, eine Mehrgängerin von mir, unter das Bürzel geschoben, ohne es gemerkt zu haben. So einfach geht das, wenn man auf einem Ei sitzt, das gelegt werden soll, und nicht herauskann aus dem Dunkel der vielen Stimmen, die bereits vorgesprochen haben und in den Abtritt gekommen sind. Ich will natürlich zu mehreren und größer sein als ich bin; so kommen sie daher, so kommen sie mir gerade recht, die Nachbarskinder Fichte, Hegel, Hölderlin, und bilden eine babylonische Mauer mit mir. Müssen sich fügen, müssen sich einfügen (...).

---

<sup>162</sup> Allerdings läuft Pflügers Interpretation (1996. 69) darauf hinaus, den schriftstellerischen Ansatz Emilys als Umsetzung der Theorie Cixous' (vgl. Kapitel 1.5) zu deuten. Von deren Schreibtheorien grenzt sich Jelinek immer wieder bewußt ab. Sie kritisiert den darin enthaltenen neuerlichen Biologismus. Dennoch steht Emily für Pflüger für ein weibliches Schreiben mit dem Körper: "Die Vampirin produziert eine buchstäbliche Schrift aus Malen und Wunden, indem sie ihre Zeichen auf anderen Körpern hinterläßt. Sie schreibt sich in archaischer Weise durch Bisse auf der Haut ein. Die ausgesaugten Figuren werden zu Zeichen, was ihnen das Leben kostet. So wird die Schriftstellerin (...) entsprechend dem weiblichen Stereotyp modifiziert: die Frau ist mit dem Körper schöpferisch tätig, auch wenn sie schreibt, der Mann hingegen mit dem Geist."

### 2.4.3 Die Hörspiele in ihrer akustischen Vermittlung

Jelineks Umgang mit dem zu Hörenden hängt auch mit ihrer Biographie, ihrer Ausbildung zur Musikerin, zusammen. Außerdem hat die Lautebene in ihrem Heimatland weit mehr Bedeutung als z.B. in Deutschland, was schon die österreichische Vorlesekultur zeigt.

Beim Nur-Lesen eines Hörspiels fehlt eine Komponente, die den ästhetischen Reiz des Genres ausmacht. Schirmer (1987. 12) geht so weit zu behaupten, der Text sei in den überwiegenden Fällen nur Partitur, da die Hörspiele nicht als Lesedramen konzipiert seien, sondern auf ihre Realisierung hin. Für Haslinger (1973. 94 u. 100), der allerdings entgegen den Ausgangsthesen dieser Arbeit als wichtigste Kennzeichen des Hörspiels "seine Nur-Hörbarkeit" und seine "künstlerische Realisierung" begreift, sind neben dem Wort die Grundelemente des Hörspiels Stimme, Musik, Geräusch, radiophonischer Effekt, Stille und Raumklang. Auch Knilli besteht auf der Dominanz der Geräuscheffekte. Dagegen betont Schöning (1969. 7), daß das Medium die Information verändere, so daß die Texte bzw. Partituren ebenso autonom seien wie die akustische Realisierung. Diesem Standpunkt schließt sich meine Arbeit an: Die Manuskripte der Hörspiele können vergleichbar mit gedruckten Dramenausgaben als Vorlagen für die Produktion der Hörspiele angesehen werden. Die Regieanweisungen der Skripten sind die Basis der Analyse der nicht-sprachlichen Mittel. Daneben beschäftigt sich das folgende Kapitel aber auch mit den erfolgten akustischen Umsetzungen dieser Vorgaben.

#### 2.4.3.1 Stereophonie, Blende, Echo und gleichzeitiges Sprechen

Im Oktober 1964 wurde mit *Gewitter über Elmwood* von P.T. Wolgar das erste Stereohörspiel auf deutschsprachigen Sendern ausgestrahlt. Das erste für die Stereophonie geschriebene Hörspiel war Hans Joachim Hohbergs *Der Baum in der Kurve von Monterey* aus dem Jahr 1965. Die Stereophonie, auch Raumklang genannt, versorgte den Willen zur Innovation der Gattung mit neuen technischen Möglichkeiten. Sie läßt durch die links/rechts-Ortung der Tonquelle den Raum dreidimensional bzw. erst als solchen erscheinen und verursacht einen plastischen Höreffekt. Durch die so entstehenden Möglichkeiten zu Raumveränderungen entstehen Einschnitte, die das Hörspiel z.B. in Szenen unterteilen. Die Einführung der Stereophonie in die Hörspielproduktion führte zu einer Debatte über akustischen Realismus, die verdeckte differente Positionen zwischen Traditionalisten und Befürwortern des Neuen Hörspiels hervortreten ließ. An dieser technischen Methode wurde kritisiert, daß sie nur einen platten Naturalismus produziere. Davor warnte besonders Schwitzke. Man befürchtete den Verlust der spirituellen Freiheit des Hörspiels, wenn diese Gattung sich über die Stereophonie noch stärker an den künstlerischen Realismus annäherte. Doch schon die ersten Einsätze der Stereophonie im Hörspiel zeigten, daß diese Prognose falsch war, denn die Stereophonie war in der Praxis alles andere als einem realistischen Kunstmittel. So sieht Heger (1977. 31) sie sogar als Instrument gegen die Verinnerlichung,

da sie Distanz zwischen HörerInnen und Apparat schaffe und den Innenraum in den Raum verlege, der zwischen den beiden Schallquellen entstehe. Dieser akustische Raum bildet laut Schöning (1969. 9) nicht die Akustik eines Konzertsaaes oder Studios ab, sondern sei ein absolut künstlicher, der sich in einzigartiger Weise zum “rhythmischstrukturierten Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstelle” eigne.

*wenn die sonne sinkt* wurde - wie auch *Untergang eines Tauchers* - vom SDR explizit als Stereo-Hörspiel deklariert. Dies legt nahe, daß der Einsatz der Stereophonie im Hörspielschaffen zur Entstehungszeit beider Werke noch nicht die Regel war. Über akustische Mittel wird in *wenn die sonne sinkt* ein plastischer Raum aufgebaut. In der Realisierung durch Düben klingt außerdem die Stimme der Interviewerin hohler und weiter entfernt als der Dialog des Paares markus und gaby.

Mit der damals noch neuen Methode der Stereophonie spielt Elfriede Jelinek besonders stark in ihrem Hörspiel *Wien West*. Sie probiert die neue Technik aus, hat das Medium präzise im Auge und setzt dieses technische Mittel als Teil der Hörspielkomposition bewußt ein. In ihrer anlässlich der Jelinek-Hörspielretrospektive des SDR gesendeten *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1) formuliert sie dies:

A Hetz muß sein, sagt man in Wien. Mehr ist zu “Wien West” im Grunde nicht zu sagen. Die Leute hetzen eben herum und aus. Sie verändern dauernd ihren Standort, um sich zu amüsieren oder jemand dran zu hindern, es zu tun. Sie benützen dazu vielerlei Fortbewegungsarten, und das kann man hören. Zum Glück gibt es die Stereoanlage, und man kann den Kopf von links nach rechts wenden, damit die handelnden Personen rasend schnell durchs Wohnzimmer zischen können.

Im ganzen Text haben die verschiedenen Personen jeweils aus den Positionen rechts, Mitte oder links heraus zu sprechen, die für drei verschiedene Orte stehen. Die Regieanweisung fordert vom Sprecher gleich auf der ersten Seite des Skripts zum Hörspiel, bei seinen einleitenden Worten zwischen den Positionen auf und ab zu gehen.

Große Bedeutung hat die Stereophonie zum Verständnis der drei fehlgeschlagenen Anschläge auf den Wirt Nagl. Beim ersten Versuch will Jürgen den Biertransport zu Nagl mit seinem BMW stoppen. Der Sprecher macht dem Publikum klar, in welchem Lautsprecher was passiert (15f):

Wo sich liebe Hörer daheim Ihr linker Lautsprecher befindet, steht auch ganz zufällig das Nagelsche Gasthaus. Von rechts über eine kleine Schotterstraße kommt der Biertransport immer um die gleiche Zeit. Um 6 Uhr früh. In der Mitte wollen die Verbrecher ihre Sperre errichten. (...) Liebe Hörer, bitte entschuldigen Sie, ich habe mich geirrt. das Gasthaus steht natürlich rechts und der Bierwagen kommt von links. (FAHRRADKLINGEL. GEFLÜSTER.) Ach so. Entschuldigen Sie nochmals eine Durchsage. Es stimmt schon links das Gasthaus, rechts der Biertransport. Mitte: Straßensperre. Ich wünsche gute Unterhaltung!

Doch kurz darauf hört man einen Motor röhren und ein schwerer LKW kommt von links mit hoher Geschwindigkeit zur Mitte. Die Richtung ist also die entgegengesetzte. Daraus hat das Publikum zu schließen, daß der Plan fehlgeschlagen ist und Jürgens PKW anstatt des Bierwagens zerstört ist. Auch

das Mißlingen des Anschlags auf den Weinkeller wird nur über stereophonische Effekte deutlich. Wieder greift der Sprecher ein, um die Aufmerksamkeit auf die beiden Lautsprecher zu lenken (26f): “Denken Sie auch immer daran, daß die Verbrecher ihr Motorrad dort liegengelassen haben, wo sich ihr rechter Lautsprecher befindet! Sonst kriegen Sie auch das nicht mit. (...) Haben Sie das erlebt, liebe Hörer? Links das Haus, in der Mitte die Mitte und rechts das Motorrad.” Nähe und Ferne der Rede erzeugen jedoch nie naturalistische Effekte. Denn Jelinek nutzt und ironisiert die Stereophonie gleichzeitig, was das Hörspiel zu einer metapoetologischen Reflexion zu technischen Neuerungen in der Literatur für das Radio werden läßt. Diese müssen dem Publikum erst erklärt werden, und anscheinend sind auch die HörspielmacherInnen noch nicht ganz mit ihnen vertraut. Jelinek scheint also nebenbei die Technikbegeisterung durch Übertreibung des Spiels mit der Stereophonie zu parodieren.

Nicht minder wichtig ist die Stereophonie für den Stimmentausch in der *Ballade*: Die männlichen und weiblichen Stimmen wechseln in der stereophonischen Anordnung ihre Position. An einem Beispiel erklärt heißt dies, daß Tarzan vor dem Stimmentausch von einem Mann gesprochen aus dem rechten Lautsprecher zu hören ist. Nach dem Wechsel bleibt die Figur an der gleichen Position, wird aber von einer Frau gesprochen. So wird auch mit den anderen beiden Paaren verfahren. Der Einsatz der Stereophonie erleichtert erstens das Verständnis des Stimmentausches und schafft zweitens einen akustischen Raum. Dieser entsteht in der Realisierung durch Hostnig auch, wenn z.B. ein Flugzeug von rechts nach links saust. Außerdem werden die bekannten, Schlagern entlehnten Nachsätze wie “Ich küsse ihre Hand, Madame” in der Umsetzung für das Radio von einer anderen Position als der Vorsatz gesprochen bzw. gesungen, was zusätzliche Irritation erzeugt.

Auch in *Jelka* werden über die Stereophonie Akzente gesetzt, die dazu dienen, die Illusion zu brechen. Noch stärker geschieht dies in *Wolken.Heim.*: Ein akustischer Raum, der über stereophonische Effekte entsteht, unterstreicht die Künstlichkeit der Rede der Figuren. Ob diese von weit weg oder (5) “ganz nah, unangenehm nah” sprechen, ist in den Regieanweisungen festgelegt.

Elfriede Jelineks viertes Hörspiel *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern* ist der erste Text, der nicht explizit als Stereo-Hörspiel gekennzeichnet ist. Ein Grund dafür ist sicherlich, daß sich die Stereophonie 1974 im Hörspiel bereits etabliert hat. Über akustische Mittel gelingt es Düben in seiner Realisierung eine räumliche Atmosphäre zu schaffen. Der Hall in der Stimme der Hofdame, die eintönig die Speisenfolge deklamiert, vermittelt den Eindruck eines großen, leeren Saales, in dem die Prinzessin schmatzend, schlürfend und genüßlich stöhnend sitzt (19f).

Auch in *Frauenliebe - Männerleben* wird mit Stereophonie gearbeitet, um Vorder- und Hintergrund zu trennen, wie es in den Regieanweisungen festgelegt ist. Dabei bildet Musik oft den Hintergrund für das Reden der Figuren. Gleichzeitig verdeutlicht die Stereophonie die räumliche Entfernung der sprechenden Personen. Die Möglichkeiten der Stereophonie erleichtern so auch den Übergang vom Drama zum Hörspiel. Auch in der Hörspielbearbeitung von *Die Ausgesperrten* durch Hartmut Kirste entsteht über



stereophonische Mittel, deren Einsatz die Autorin im Skript nicht bestimmt, ein dreidimensionaler Raum, in dem sich die Personen bewegen.

Ähnlichen Effekt hat in *Nora* die Überblendung. Z.B. wird die vierte Szene (7) im Konferenzraum durch die Rede des Personalchefs eingeleitet. Diese wird immer leiser, bis sie nur noch den Hintergrund bildet, vor dem Weygang zu sprechen beginnt. In diesem Text werden außerdem oft Sequenzen überblendet, die in hartem Kontrast zueinander stehen: Die Arbeiterinnen träumen laut von einem Gentleman und Fabrikbesitzer, der sie retten wird (15). Über diese Sätze werden die sexistischen Theorien über die Natur der Frau aus dem Munde Weygangs gelegt. Und während Nora gegen Ende des Hörspiels Weygang mit ihrem Wissen über seine Pläne unter Druck setzen will, ist im Hintergrund noch sein Lachen zu hören.

Der Einsatz der Blende ist auch in den Regieanweisungen zu *Portrait einer verfilmten Landschaft* festgehalten. Die Passagen, in denen die Werbestimme die Namen der Firmen aufzählt, werden nicht durch einen Schnitt sauber beendet, sondern langsam ausgeblendet. Dadurch entsteht der Eindruck, daß die Liste der Konzerne, die hier "einen guten Schnitt" machen, noch endlos weitergeführt werden könnte. Einmal wird sogar die Werbestimme nach einer Aufzählung von Reisebüros ausgeblendet, um sie danach gleich wieder mit einer Reihe von Herstellern von Wintersportausrüstung fortfahren zu lassen (18f).

Wie die Blende im Großen eine Gleichzeitigkeit ermöglicht, so sprechen die Figuren im Kleinen in vielen der Hörspiele zusammen. In *Wien West* wird die Künstlichkeit der Handlung noch dadurch verstärkt, daß die Figuren manche Sätze - die sich oft reimen - im Chor vortragen. In der akustischen Inszenierung des Skripts geschieht dies sogar noch öfter als von der Autorin vorgesehen. So läßt der Regisseur Düben den im Skript Karl zugeschriebenen Satz (7) "Ich bin richtig verliebt in Sie, Fräulein Erni" von allen Bewerbern zusammen sprechen und fügt den Einwurf des Sprechers "Immer schön einer nach dem anderen" hinzu. Auch gaby und markus in *wenn die sonne sinkt* wiederholen nicht nur ständig den Satz der anderen Person, sondern gehen zum Teil so weit, zusammen zu sprechen (18). Wie die Wiederholung greift dies den Mythos der Individualität an. In *Wolken.Heim.* leistet dies besonders die "Liedertafel", die einzelne Wörter oder Phrasen des Vorredners gesungen oder akustisch verzerrt wiederholt oder sie vervollständigt. Dies unterstreicht das Sterotypenhafte dieser Sprache. Die akustische Form widerlegt und denunziert das Gesagte.

In *Untergang eines Tauchers* sagen die Figuren oft zunächst hintereinander ihre Namen und sprechen dann gleichzeitig. Der Rat (27) "miteinander nicht gegeneinander" wird von Judy und Flipper im Chor gesprochen, wie viele andere Tips auch. Der Inhalt paßt zur Akustik, denn gemeinsam fahren beide fort, den Taucher zu quälen.<sup>163</sup> Wie in *Untergang eines Tauchers* dient das Sprechen im Chor den Personen

<sup>163</sup> Einmal spricht in diesem Hörspiel ein Chor, der im Skript nicht näher bestimmt wird. Es handelt sich hier wahrscheinlich um die Stimmen derer, die den Untergang des Werktauchers miterlebt haben und ihn live übertragen bekamen (6): "fassungslos stehen wir neben der Leiche unseres Kollegen. Vier Stunden lang

in *Jelka* dazu, ihren Konsens zu signalisieren. So sprechen auf der Party Evas die Frauen der Oberschicht ihr Faible für teure Kleidung auf diese Weise aus. Das ganze klingt wie ein Glaubensbekenntnis in der Kirche (2: 14): “Da wir also Eingeweihte sind, tragen wir ständig Kleider, von einer Art, die zeigen, daß wir Eingeweihte sind.” Sie fühlen sich über ihre Kaufkraft und ihr Wissen über Mode wie ein Geheimbund. Im Chor klagen auch die Frauen in *Die Bienenkönige* nach dem Gau um ihre Kinder (15). Dabei wiederholen sie Sätze aus vergangener Zeit: F1 ruft nach ihrer längst toten Tochter. Nach und nach fallen immer mehr Frauen in den Chor ein, und die Stimmen vereinigen sich zu einer großen Klage. In einem dagegen euphorischen Chor huldigen die Männer immer wieder mit dem Ausruf (19f) “Unsere Bienenköniginnen!” den ruhig gestellten Mutas.

Im *Kasperl-Hörspiel* spricht Pezi oft das Echo zu Kasperl.<sup>164</sup> In die Floskeln, die beide auch vereint wiederholen, steigern sie sich in der Düben-Fassung hinein und wiederholen sie wie Mantras. In der Realisierung des Hörspiels unterbrechen sich Pezi und Kasperl außerdem ständig gegenseitig.

Die Figuren in der *Ballade* sprechen zwar laut Regieanweisung nicht gleichzeitig, aber in sehr rascher Abfolge. Sie wirken gehetzt, man hat den Eindruck, ein Tonband mit vorgefertigten Sätzen läuft ein bißchen zu schnell ab. Dieser Effekt unterstützt die Tatsache, daß kaum ein Dialog zustande kommt, die Personen selten auf die Rede des Gegenübers eingehen und eigentlich nur Floskeln abspulen. Am Ende des Hörspiels sind die zwei sich schminkenden Männer zu hören. Sie sprechen je einen der ans Publikum gerichteten Sätze zunächst abwechselnd und dann im Chor. Dieser Chor wird immer schneller und aggressiver, bis er ausgeblendet wird. Er kann als offensive Forderung an das Hörspielpublikum verstanden werden, die im Hörspiel angeschnitten Themenkreise weiterzudenken und das eigene Leben bzw. die eigene Geschlechterrolle zu überdenken.

In *Portrait einer verfilmten Landschaft* sprechen die Bauern zwar nicht im Chor, doch ihre Sätze gehen nahtlos ineinander über. Dies unterstreicht ihren Zusammenhalt aufgrund gleicher finanzieller Interessen. Diese Art des Sprechens, die sich durch das ganze Hörspiel zieht, ist ein Zeichen des Konsens’ (3): “Bauer 3: Bauernarbeit war schwer, Fremdenverkehrsarbeit ist nur. Bauer 1: für diejenigen schwer, welche sie verrichten müssen.” Ähnlich strukturiert ist das Sprechen der Arbeiterinnen in *Nora*: Ihre Sätze gehen fließend ineinander über. Die zweite Arbeiterin vervollständigt den Satz der ersten usw. Auch hier ist dies Ausdruck eines Einvernehmens, mit dem Unterschied, daß die Arbeiterinnen anders als die Bauern die Verliererinnen dieser Eintracht - hier mit der Sozialdemokratie - sind, an die sie doch mit aller Kraft glauben. Das Sprechen im Chor bzw. die Fortführung der Sätze der zur gleichen Gruppe gehörenden VorrednerInnen wird hier und auch in anderen Hörspielen als Akt der Autosuggestion deutlich, der es verhindert, die eigene Stellung in der Gesellschaft zu überdenken.

---

haben wir versucht den Werkstaucher aus zwölf Meter Tiefe zu retten. Bis zum letzten Augenblick standen wir mit unserem Kameraden in Sprechverbindung.”

### 2.4.3.2 Die Stimme: Tonfall, Vortrag und Dialekt

Die Stimme ist im Hörspiel nicht nur Träger des Wortes, sondern ein wichtiges Element, dessen Einsatz sich im Verlauf der Geschichte der Gattung stark verändert hat. In die Frühzeit des Genres fällt die Forderung nach der klaren Unterscheidbarkeit der Stimmen, um das Publikum nicht unnötig zu verwirren. Doch Schöning (1969. 8) bemerkt im Neuen Hörspiel Sprechweisen, die der Erwartung der HörerInnen entgegenlaufen. Dieser "Akt der Verfremdung" erweitere die spielerischen Möglichkeiten, lasse Sprach- sowie Sprechklischees deutlich werden und decouvriere die vom traditionellen Hörspiel geforderte Einheit von Bild und Bedeuten als schönen Schein. Jelinek setzt dieses akustische Element in ihren literarischen Angriffen gegen Mythen in diesem Sinne ein und gibt in den Regieanweisungen der Hörspiele detaillierte Anweisungen zur Vortragsweise. Sie tritt bezüglich ihres Spiels mit Dialekt und regionalen Varianten die Nachfolge der Wiener Gruppe an, denn "auch sie betont in ihrer poetischen Arbeit den Materialaspekt von Sprache - weniger die Sichtbarkeit, mehr deren Hörbarkeit - bzw. den alltäglichen Sprachgebrauch, und benutzt Dialekt mit kritischer Funktion." (Doll. 1994. 13) Der Tonfall und die Klangfarbe der Stimmen, der Dialekt und der Einsatz von LaiensprecherInnen sind wichtige akustische Elemente der Hörspiele Jelineks.

Im Essay *Ich möchte seicht sein* (1983. 102) legt Jelinek in komprimierter Form ihre Theaterästhetik dar. Dieser Text ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit Barthes' Analyse des japanischen Bunraku in *Das Reich der Zeichen* (1981). Barthes kritisierte die künstliche Einheit, die die SchauspielerInnen im westlichen Theater mittels Stimme, Mimik und Gestik herzustellen versuchen. Im japanischen Theater dagegen werde diese Einheit gesprengt. Denn die SpielerInnen, die die Puppen führen, sind sichtbar, während eine zweite, ebenfalls sichtbare Person den Text spricht. In Anlehnung an Barthes fordert auch Jelinek in *Ich möchte seicht sein* ein unlebendiges Theater: Die SchauspielerInnen sollen hinter ihrem Text zurücktreten und keinesfalls die von ihnen dargestellten Figuren zum Leben erwecken. Die Sprache, die sie sprechen, soll in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Auch Jelineks Einsatz von LaiensprecherInnen in den Hörspielen zerstört diese kritisierte, künstliche Einheit und kann als dem Medium Radio und der Gattung Hörspiel angepaßte Umsetzung der Theaterkritik Barthes' gewertet werden.

Einen laienhaften Tonfall verlangt z.B. die Regieanweisung in *Wien West* von der Sprecherin von Erni. Sie soll den Satz (20) "Wieso kam der Wagen eine halbe Stunde früher und von der falschen Seite?" richtiggehend deklamieren. Genauso bewußt unprofessionell spricht Hans manchmal. Wie ein Schüler, der seine Sätze brav auswendig gelernt hat, will er am Schluß noch einmal (36) "richtigstellen", was sowieso schon alle wissen, daß er nämlich nicht Polizist ist, sondern der Sohn von Nagl und Student der Forstwirtschaft.

---

<sup>164</sup> Vgl. dazu Stellen im Roman *wir sind lockvögel baby!* (1970. 129), in denen der Nachhall in Klammern

Neben dieser bewußten Vermeidung von Professionalität arbeitet Jelinek in *Wien West* mit Dialekt, der zum einen die Funktion hat, das Lokalkolorit auszudrücken. Dies geschieht z.B. dadurch, daß typisch österreichische Wendungen wie (1) “Schmäh” oder (6) “Papschi” in den Text der Figuren eingebaut werden. Doch vor allem hat das Spiel mit regionalen Varianten eine ähnliche Funktion wie in *Die Ausgesperrten*, nämlich die der sozialen Verortung der Figuren. Dabei gilt, je niedriger die soziale Schicht, desto gröber der Wiener Dialekt. Alle außer Werner und der Sprecher reden dialektal gefärbt, am meisten der Lehrling Karl. Er steht für die niedrigste Klasse. Seine prototypische Stilisierung zum schwächsten Glied in der Kette der Gewalt drückt sich in der Realisierung außerdem über die Weinerlichkeit seiner Stimme aus. Der Dialekt ist in der Realisierung des Hörspiels übrigens noch derber als im Skript gefordert. Auffällig ist außerdem, daß Hans zwar in seiner Rolle als Hans mit österreichischem Akzent spricht, diesen jedoch aufgibt, wenn er sich ans Publikum wendet. Der Wechsel zwischen diesen beiden Sprecherebenen dient dazu, den HörerInnen die Identifikation mit der für Jelineksche Verhältnisse noch recht positiven Figur zu erschweren. Leider wurde dieser Wechsel in der Realisierung nicht umgesetzt.

Der Sprecher hat in diesem Hörspiel u.a. die Funktion, den Dialekt ins Hochdeutsche zu übersetzen. Einerseits ist die Übersetzung unnötig, andererseits hört der Sprecher aus dem Dialekt in der Übersetzung verschlüsselte Botschaften heraus (3):

Wirtin: Rotzbua dreckiga.

Sprecher: Das war die Wirtin, Sie fragt Karl, ob er seinen Lärm nicht woanders machen kann.

Karl: Naaa.

Sprecher: Karl sagt nein

Wirt: Den Hund ruinier i a no.

Sprecher: Der Herr Wirt will damit sagen, daß er ein Gasthausmonopol in diesem Bezirk aufbauen möchte. Ein Großimperium. Den Nagl Wirt ruiniert er auch noch.

Der Tonfall des Sprechers in der Realisierung schwankt laut Regieanweisung stark, angepaßt an die ihm zugewiesene jeweilige Rolle und an den typischen Spannungsaufbau trivialer Gattungen. Manchmal spricht er in seiner Funktion als allwissender Erzähler in leisem, beschwörendem, in den Vordergrund gelegtem Ton. In der Realisierung nimmt er zusätzlich zu den Vorgaben im Skript einen beleidigten Tonfall an und stöhnt entnervt - z.B. wenn wieder einmal alle lügen (9) - und bringt so seine Anteilnahme am Geschehen über die Stimme zum Ausdruck. Im Verlauf der Umsetzung des Hörspiels durch Otto Düben schwingt im Ton des Sprechers immer mehr offene Begeisterung und Parteinahme für den Helden Hans mit: Als das Motorrad explodiert, klingt seine Stimme wie die eines Fußballreporters nach dem entscheidenden Tor kurz vor Schluß. Die identifikatorische Lenkung der RezipientInnen in der trivialen Vorlage wird somit nicht nur auf Textebene nachvollzogen und überzeichnet, sondern auch durch die Sprechweise.

---

angegeben wird, wie “sie sahen schön (schön) und mächtig (mächtig mächtig mächtig) aus.

Im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* fordert die Regieanweisung, daß gaby und markus von Laien gesprochen werden sollen. Dennoch empfindet die Freundin gabys die Stimme dieses älteren Herrn als eine (1) “volle wohltuende stimme die einen streichelt wenn man sie hört”. Das im Text enthaltene Klischee vom beschützenden Mann wird also durch die von Jelinek festgelegte Sprechweise konterkariert. Bei gaby wird der laienhafte Ton in der akustischen Umsetzung konsequent durchgehalten. Die Sprecherin dieser Figur in der Hörspielfassung von Otto Düben unterstreicht dies noch dadurch, daß sie künstlich-kindlich flüstert, scheinbar vom Blatt abliest und sich dabei auch verspricht oder berichtigt. Sie betont ihre Naivität und kann scheinbar Fremdwörter wie (1) “posters” nicht richtig aussprechen. gaby redet wie eine eifrige Schülerin. Dies wird durch ihren Text unterstrichen, wenn sie z.B. vergessen hat, etwas zu sagen und es (12) “noch nachtragen” will. Je öfter sie von ihrem schlanken, knabenhaften Körper spricht, desto mehr wird der Text leiernd vorgetragen. Wenn die Regieanweisung im Skript fordert, daß gaby (11) “gepresst” sprechen soll, übertreibt die Sprecherin in Otto Dübens Fassung des Hörspiels dies dermaßen, daß ihr Text und ihre Emotionen völlig unglaubwürdig klingen. Am Ende des Hörspiel wird gabys laienhafter Ton auf die Spitze getrieben, als sie den Abschiedsbrief von markus vorträgt (31). Sie liest gleichförmig, ohne Intonation und stockend wie ein Grundschulkind. Auf akustischer Ebene wird hier das im Hörspiel aufgenommene Klischee des naiven, aber liebevollen ‘Durchschnittsmädchens’ verstärkt und somit parodiert. Die Sprecherin von gaby soll nicht ihr schauspielerisches Talent einsetzen, um bestimmte Stimmungslagen auszudrücken. Der Ton wird vielmehr explizit gemacht, z.B. wenn sie meint (11): “tapfer antworte ich nein.” Auch markus meint auf die Frage gabys nach einer anderen Frau (15): “beinahe erleichtert antworte ich nein.” Er fragt gaby (19) “feierlich und ganz anders als sonst: wollen wir bleiben mein kleines mädchen?” oder (24) “mit einem angestregten unterton”. In der Realisierung wird zusätzlich in jenen Passagen, in denen die Personen ihr Tun bzw. ihre Gefühle selbst kommentieren, die Hintergrundmusik bzw. das -geräusch kurz ausgeblendet und setzt dann wieder ein. Man hat den Eindruck, daß die Figur aus dem Geschehen heraustritt und sich mit ihren intimsten Gedanken und Gefühlen an das Publikum wendet. Doch in dieser künstlichen Vertrautheit sind die Sätze nicht weniger banal. Hinter den Floskeln steht nichts.

Dagegen zeigt der Sprecher von markus in der SDR/BR-Produktion durchaus das Talent eines Profisprechers. Wenn er stockend spricht, wie z.B. bei der ersten Begegnung des zukünftigen Paares (4), so wirkt dies wie die gute schauspielerische Darstellung von Befangenheit. Obwohl sich so die Realisierung nur bei gaby an den von der Autorin geforderten laienhaften Tonfall hält, erscheinen die Figuren in der Umsetzung dennoch nicht ‘echter’. Im Gegenteil verstärkt der Kontrast noch die Künstlichkeit gabys. Außerdem steht der schmachttende Ton, den der Sprecher von markus bei dessen erster Begegnung mit seiner Angebeten in der Düben-Fassung in seine Stimme legt, in hartem Kontrast zu seinem gehässigen Ausfall gegen das Hörspielpublikum. Sehnsüchtig bekennt er, (2) “zu keiner andren” so zu sprechen wie zu gaby und fügt dann - den Tonfall wechselnd - hinzu “zu euch schon gar nicht.” Noch ein zweites Mal fällt markus in der Realisierung des Hörspiels von 1972 aus seiner Rolle, was sich nur durch den Tonfall

bemerkbar macht, als er gabys krampfhaftes Sprechen hörbar genervt kommentiert (8). Hinsichtlich der Realisierung läßt sich so festhalten: Während die Künstlichkeit gabys durch ihre laienhafte Darstellung betont wird, geschieht dasselbe mit markus gerade über dessen Professionalität, aus der er manchmal herausfällt und die so das Schauspiel als solches kenntlich macht.

Zur Durchführung der Interviews bzw. der Frage-Antwort-Spiele fordert die Regieanweisung in *wenn die sonne sinkt* dagegen explizit professionelle SprecherInnen. Die Antworten werden jedoch wieder in laienhafter Form gegeben. Dies ist jedoch nun nicht ein Mittel der Illusionsbrechung, sondern das Gegenteil: Die Interviews wirken so realer. Der resignierte Ton, der vor allem die Antworten der Frauen begleitet, unterstreicht die Tristesse der dahinter stehenden Leben. Leider läßt Otto Düben die Antworten jedoch von Personen sprechen, deren dialektaler Einschlag sie dem schwäbischen Raum zuordnet. Dies ist bedauerlich, da es sich dabei um BewohnerInnen eines Wiener Lehrlingsheim handeln soll und auch viele Heroen der Kulturindustrie, die in den Antworten und Fragen auftauchen, aus dem österreichischen Raum stammen.

Die Kommentierung ihrer Vortragsweise durch die Figuren, die *wenn die sonne sinkt* durchzieht, ist ebenfalls in *Untergang eines Tauchers* - allerdings viel seltener - zu beobachten, wenn z.B. Judy meint (17): "Mit meiner hohen weiblichen Stimme die keinem Menschen sondern einem Tier in Todesnot zu gehören scheint schreie ich: nein nicht!" Oder (33): "ich schreie: Mummy hier ist es so dunkel." Die Regieanweisung fordert unter "Personen und Stimmen" außerdem, daß das Alter der Figuren aus den Serien an deren Stimme ablesbar sein soll: Für Flipper ist eine jüngere Männerstimme und für Lassie eine kühle, professionelle Frauenstimme vorgesehen. Porter Ricks soll über die Stimme als jüngerer Mann, Sandy als älterer Junge und Bud als kleiner Junge zu erkennen sein. Daktari soll von einem älteren Mann gesprochen werden und für Mummy fordert die Autorin eine "Mutterstimme". Die stimmliche Typisierung entspricht der charakterlichen der trivialen Vorlage.

Größere Bedeutung hat der Einsatz von Stimmen im *Kasperl-Hörspiel*, was sich schon dadurch zeigt, daß das Personal nicht unter dem Stichwort Figuren aufgelistet ist, sondern unter (0) "Stimmen". Wie die Figuren zu sprechen haben, legt Jelinek hier sehr genau fest. Die vier in diesem Hörspiel auftretenden Bauern sollen durch ihre Stimmen klar zu unterscheiden sein. In der Realisierung schwingt in ihren Stimmen am Anfang ein durch und durch resignierter Ton mit. Sie sprechen langsam und schleppend. Pezi gehört eine "Erwachsenenstimme, die im Falsett spricht und eine Kinderstimme imitiert." Schon die Stimme ist Hinweis auf seine Verlogenheit. Kasperl soll "albern, geschäftig, wie ein Entertainer" reden. Er wird in der Aufnahme des Hörspiels von Hans Clarin gesprochen. Hier hat Düben die Assoziationen, die mit dieser Stimme verbunden sind, bewußt genutzt. Wir erwarten den lustigen, schlaun Pumuckel, den liebenswürdigen Schelm. Doch in der Realisierung überschlägt sich seine Stimme, er wirkt hektisch und affektiert, z.B. wenn er den Krautkopf mit entzückter Stimme lobt (7). Als Gretel die Königsfamilie kritisiert, kann Kasperl nur noch mit tränenerstickter Stimme sprechen (8), und auch nach der Rede des

Generals liegt in seiner Stimme tiefe Rührung (16). Sein Lachen klingt künstlich und dümmlich. Sein Ton verändert sich nur, wenn er seine Ratschläge gibt: Er spricht ruhig, erwachsen und beschwörend. Dagegen spricht Gretel in der Düben-Fassung in einem Ton, der das Gegenteil aller Künstlichkeit ist. Ihre laxe Ausdrucksweise wird durch ihre Aussprache unterstrichen: Sie verschluckt Wortendungen, aus 'nicht' wird 'nich', aus 'ist' 'is'. Diese Art zu sprechen betont ihre Glaubwürdigkeit. Den gegenteiligen Effekt hat die Vortragsweise der Mitglieder des Hofes, die Jelinek klar festlegt (0):

General von Schürer - spricht nur unverständlich, mit einzelnen verständlichen Wörtern dazwischen. Kommandostimme.

König - spricht ebenso unverständlich, mit einzelnen verständlichen Wörtern dazwischen, vertrottelte Greisenstimme.<sup>165</sup>

Hofdame - blasiert, durch die Nase / vielleicht auch verstellte Männerstimme.

Das Pathos, das in der Realisierung in die Stimme des Generals von Schürer gelegt wird, sowie seine abgehackte Sprechweise rufen Assoziationen zum nationalsozialistischen Vortragston bzw. zu dessen Parodie in Chaplins Film *Der große Diktator* hervor. Auch die Stimme des Ausrufers wurde von Otto Düben so aufgebaut, daß sie das Prototypische unterstreicht: Er hat einen preußischen Akzent, und seine Stimme wirkt verzerrt, als ob er durch ein Megaphon spräche.

Dagegen weisen die Regieanweisungen im Skript der *Ballade* den einzelnen Figuren keinen spezifischen Ausdruck zu. Doch in der Realisierung des Hörspiels durch Hostnig verstärkt die Sprechweise das Prototypische der Charaktere und vollzieht Veränderungen in der Rede der Personen nach. So spricht das Ehepaar Lindbergh vor dem Stimmentausch noch ganz im Pathos der trivialen Vorlage: Die Stimme der Frau ist bittend und flehend, unterbrochen von starkem Schluchzen (11), die ihres Gatten hart und bestimmt. Die Redeweise des Dirigenten drückt selbstbewußte Ruhe, Arroganz und Blasiertheit aus. Die Ballerina bekam in der Realisierung durch Hostnig außerdem einen russischen Akzent mit rollendem R, der angelernt klingt und gleichzeitig ihre Stilisierung zur Künstlerin aus russischem Adel unterstreicht. Die erotische Wirkung des großen Künstlers findet in ihrer lasziven Sprechweise und im Zittern in ihrer Stimme ihren Widerschein. Tarzans Männlichkeit unterstreicht seine feste, männliche Stimme. Dagegen spricht Jane vor dem Stimmentausch immer mit sexualisiertem, kokettem und künstlich-kindlichem Unterton. Über die Sprechweise dieses Paares wirkt ihr Dialog sexuell aufgeladen und imitiert so die Vorlage Werbung, die nach dem Motto 'sex sells' vorgeht.

Nun paßt sich der Tonfall den getauschten Stimmen an. Außerdem nimmt in der Hostnig-Fassung der die Ballerina sprechende Mann auch deren russischen Akzent an. Nach dem Stimmentausch spricht auch der Sprecher die Rolle Janes leise, mit verstellt heller Stimme, und die Sprecherin trägt den Part Tarzans mit strengem Unterton vor. Entsprechend wird während des Stimmentausches die Stimme des Mannes, der die Ballerina spricht, aggressiver und genervter, umgekehrt zur Entwicklung der Stimme der Frau, die

<sup>165</sup> In Dübens Fassung scheint das Band zu langsam zu laufen oder zu leiern, wenn der König spricht.

den Dirigenten spricht. Den Veränderungen im Verlauf des Stimmentausches folgend, wandelt sich demnach auch die Sprechweise zurück in die dem Geschlecht der Stimme angepaßte Geschlechterrolle.

Die Stimme setzt die Autorin auch in *Die Bienenkönige* ein. Neben dem Sprecher, dessen Männerstimme sehr sachlich klingt, hört man immer wieder eine Computerstimme, d.h. eine über technische Mittel sehr stark verfremdete Stimme ohne Intonation, die abgehackt spricht. Sie gehört dem Überwachungssystem. Die beiden Kinderstimmen sollen einen Altersunterschied vermitteln, und die vier Sklaven sollen sehr eifrig sprechen. Im Hörspiel treten außerdem sechs Frauen und sechs Männer ohne Namen auf, die laut Regieanweisung aufgrund ihrer Stimme und ihrer Art zu sprechen auseinandergehalten werden. Die unterschiedliche stimmliche Typisierung entspricht der Zuweisung der Frauen in den Bereich der Reproduktion und der Männer in den der Produktion. Die Frauen 1 bis 3, die später zu Mutas werden, sprechen "sehr sanft und mütterlich", "schwärmerisch, pathetisch" und "etwas affektiert". Die anderen drei Frauen haben in abgestufter Form sachlicher zu sprechen. Auch bei den sechs Männern zeigt schon ihre Art zu sprechen, daß es sich um sechs unterschiedliche Typen handelt. M1 hat "etwas zynisch, süffisant", M2 "sachlich, betont männlich", M3 "schwärmerisch" und M4 "sehr affektiert, fast schwul" zu reden. Sowohl M5 als auch M6 haben neutrale Angestelltenstimmen. Untereinander sprechen sie in einem raschen Tempo, mit einer gewissen Leichtigkeit und Beiläufigkeit. Daß die Wissenschaftler die Welt als ihre und von ihnen geschaffene verstehen, spiegelt sich in der souveränen Art wider, in der sie über sie sprechen.

Auch in *Portrait einer verfilmten Landschaft* fordert die Autorin in der Regieanweisung ein Nebeneinander von professionellen SprecherInnen und Laien. Nicht zuletzt aufgrund dieses spielerischen Umgangs mit den Stimmen gelingt eine Doppelbelichtung des Heimatbildes (0):

Für Josefa und die Bauern 1 bis 5 wären Laien oder Bauernbühnen-Darsteller am geeignetsten. Vor allem für Josefa. (...) (sehr alte Frau, am besten keine Profi-Stimme, spricht ein wenig hilfloser und stockender, als es im Text den Anschein hat; sehr emotionell zwischen Weinen und Lachen)

Außerdem dient der Dialekt in diesem Hörspiel zur soziokulturellen Verortung und ist Klassensprache. Nur die Figur der Autorin, die Werbestimme und der Redakteur sprechen akzentfrei. Dagegen soll der Sprecher laut Regieanweisung (0) österreichisch, am besten steirisch sprechen. Falls dies für das deutsche Publikum zu schwierig sei, fordert Jelinek zumindest ein Hochdeutsch mit steirischem Akzent für ihn. Er hat eine fröhliche, optimistische Heimatkundler-Stimme. Einen ähnlichen Akzent hat in diesem Hörspiel die Heimatkundlerin Wieslerin. Er wirkt künstlich und anbiedernd, da ihr regionaler Einschlag völlig an die Bedürfnisse der Touristen angepaßt ist: Sie spricht verständlich, will aber auch urwüchsig wirken. Außerdem verspricht sie sich immer wieder, z.B. wenn sie meint, daß die alten Dienstboten (16) "jetzt tot sind, im Altersheim oder als Handwerker und Bedienungspersonal weiter ihr Unwesen ... äh leben."



Im Gegensatz zum Dialekt der Wieslerin ist der Josefas ein authentischer. Doch immer wieder wechselt er abrupt ins Hochdeutsche. Denn die Floskeln der Fremdenverkehrsindustrie hat sie zwar verinnerlicht, aber sie gehören nicht ihr. So spricht sie nach einer längeren Passage im Dialekt folgenden Satz hochdeutsch aus (9): „Und die Fremden machen unseren Wohlstand aus.“ Am Ende des Hörspiels richtet sich Josefa mit der Bitte ans Fernsehpublikum, doch ihre letzten Jahre im Ort verbringen zu dürfen. Auch hier spricht sie Hochdeutsch und fällt dann wieder unvermittelt in den Dialekt zurück. Es sind unterwürfige Sätze, die aus blanker Existenzangst gesprochen werden (32):

I hab nämli ghört, daß mei Häuserl, wo i mei Zimmer hab ... daß des weg soll, weil sie da (Hochdeutsch) eine Alpenbar hinbaun wolln, wegen der schönen Aussicht da, also, ich tät mir sehr wünschen, daß ich hier bleiben darf, weil ich doch sonst nicht weiß (Weiter hochdeutsch), wo ich sonst hinsoll. Ich täte die Fremden sicher nicht stören.

Ebenso fällt im Hörspiel *Die Jubilarin* der Widerspruch zwischen dem authentischen Dialekt Josefas und dem künstlichen des Sprechers sofort auf. Wenn der Sprecher von (2) „Bergerl“ oder vom „Seferl“ redet und ein „gelt“ in die Rede einfließt, spricht er diese dialektal eingefärbten Wörter in der Realisierung außerdem Buchstabe für Buchstabe aus. Sie entstammen eindeutig nicht seiner Alltagssprache und machen das angeblich Ursprüngliche als das Künstliche deutlich. Sein Lachen wirkt auch im Gegensatz zum Kichern Josefas aufgesetzt. Diese Künstlichkeit wird durch seinen Ton unterstrichen, der oft ins Dramatische abgeleitet. Dagegen steht Josefas echte emotionale Beteiligung. Dies bildet einen harten Kontrast zu Floskeln wie (6) „So a Freud“ von Seiten des Sprechers. Doch wie im *Portrait* versucht Josefa, wenn sie sich ihres Publikums bewußt wird, hochdeutsch zu sprechen, was genauso falsch klingt wie der Dialekt des Sprechers.

Im Hörspiel *Die Ausgesperrten* legt die Autorin schon in den einleitenden Regieanweisungen detailliert fest, welche Personen - also welche Typen - in welchem Grad Dialekt sprechen sollen und begründet dies: „Sophie soll ein gepflegtes, leicht nasales, etwas schleppendes Wienerisch sprechen, Hans ein gewöhnlicheres. (...) In Wien ist die Sprache stärker als anderswo Klassensprache und kennt subtile Unterscheidungsmerkmale.“

Dieses Hörspiel erlebte zwei Realisierungen. Weniger wichtig ist der Dialekt in der Neufassung mit bundesdeutschen SprecherInnen aus dem Jahr 1990, die entstand, weil die erste „zugewienert“ (Spiess. 1993. 74) gewesen sei. Dagegen kritisiert chh (1990) gerade dies an der Neufassung: Die Regie habe sich erneut vor der Einbindung des Stückes in das wienerische Flair gedrückt, was um so bedauerlicher sei, da die Autorin bewußt die subtilen Unterschiede der dortigen Klassensprache betonen wollte.

Den stärksten Dialekt spricht in der ersten Fassung Frau Sepp, was auch zu Änderungen des Textes führte: Infinitiv-Konstruktionen wurden z.B. in Nebensätze überführt. In dieser ersten Realisierung des Skripts von *Die Ausgesperrten* wird die Stimmung und Rolle der Figuren durch die Vortragsweise unterstrichen: So spricht Herr Witkowski ungeduldig und wird schnell laut. Seine Art des Sprechens,

während er Pornophotos macht, verdeutlicht seinen prüfenden Blick durch die Linse. Rainers Rezitieren mit rollendem R ist in dieser Fassung des Hörspiels ein rein akustisches Indiz für die Künstlichkeit seiner Sprache. Der Sarkasmus Sophies wäre in *Die Ausgesperrten* nicht immer erkennbar, wenn er sich nicht auch in ihrer Art des Sprechens ausdrücken würde. Ihre Vortragsweise ist vergleichbar mit jener der Arbeiterin Eva in *Nora*. In der Regieanweisung zum Hörspiel wird Sophie explizit eine (0) “leicht zynische und verbitterte Stimme” zugewiesen.

Auch das Personenregister (2) von *Frauenliebe - Männerleben* legt fest, daß das Alter von Clara, Robert, Marie und der Fürstin über die Stimme vermittelt werden soll. Ebenfalls müssen die charakterlichen Grundzüge der Personen über deren Sprechweise deutlich werden. So wird Franz Liszt im Personenregister als “sehr eitel, selbstbewußt, männlich” charakterisiert. Camilla Pleyel soll eine junge Stimme mit französischem Akzent bekommen. Sowohl Clara als auch Robert haben eine affektierte bzw. zum Wahnsinn tendierende Redeweise, wenn sie zu anderen sprechen. Sobald sie jedoch Selbstgespräche führen, werden ihre Stimmen klar und ruhig. Die unterschiedlichen Bewußtseinszustände lassen sich so über Tonfall, Stimmlage und Sprechrhythmus darstellen. Wenn Clara etwas will, hat sie laut Regieanweisung mit (4) “Engelsstimme” zu sprechen. Während des Kampfes von Clara und Liszt verändern sich die Stimmen beider (25f): Clara spricht keuchend aufgrund ihrer Kraftanstrengung, ähnlich der Nora, die ihre Tarantella tanzt.

In *Frauenliebe - Männerleben* spielt der Dialekt - trotz unterschiedlicher Herkunft der Personen - keinerlei Rolle, und auch Jelka hat in *Jelka* trotz ihrer Herkunft keinen jugoslawischen Akzent und spricht während aller Folgen korrektes Deutsch. Daß sie nicht recht verstehen und damit nicht recht ‘lernen’ kann, hat seinen Grund in der ideologisierten Sprache, aber nicht darin, daß sie prinzipiell des Deutschen nicht mächtig wäre. Dagegen machen ihre Landsleute Fehler, wenn sie z.B. Artikel weglassen, wie Sorica es tut, wenn sie fragt (7: 3): “Darf ich Scherben aufkehren?” Das Kind Sabine “berlinert” in dieser Serie zum Teil, was von ihren Eltern nicht gern gesehen wird (8: 5), denn diese teilen das Wissen Jelineks, das sie in ihren Hörspielen einsetzt - daß Dialekt auch Klassensprache ist.

Mit der Stimme, genauer mit der Art des Sprechens, arbeitet die Autorin auch in *Erziehung eines Vampirs*. “Der Ton macht die Musik. Dankesehr”, (7) kommentiert Emily dies im Text selbst. Wie die Figuren von ihrem Tonfall her angelegt sein sollen, gibt das Personenregister an. Der Sprecher hat gütig zu reden und steht so auch auf akustischer Ebene für die Vaterinstanz, die bei lauten Geräuschen beschwichtigend eingreift. Dr. Heidkliff soll laut Regieanweisung “leichtsinnig” und dann wieder “außer Atem und sehr eilig” sprechen. Seine Devise ‘Mir gehört die Welt’ ist dadurch auch in seiner Redeweise spürbar. Sie steht für männliche Betriebsamkeit, denn er ist immerzu damit beschäftigt, sich die Welt untertan zu machen. Wenn er vom Sport spricht (12f) oder zum Schwimmen geht, soll er laut Skript immer atemloser reden, bis er kaum noch zu verstehen ist. In der Realisierung steigert sich seine Stimme bis zur Euphorie und absoluten Erregung. Dagegen spricht Emily (0) “unwichtig”, was vergleichbar ist

mit dem flüchtigen Sprechen der Autorin im *Portrait einer verfilmten Landschaft*. Der Tonfall der Vampirin deutet an, daß sie glaubt, ihre Rede interessiere niemanden. Der Heilige trägt dagegen seinen Text (0) "beschwingt" vor. Er hat etwas von einem Entertainer. In liebevollem und vertrauenerweckendem Ton beschimpft er sein Publikum. Zusätzlich deuten Variationen in der Vortragsweise in der Realisierung des Hörspiels auf veränderte Bewußtseinszustände und auf die Umgebung der Sprechenden hin. Wenn Emily zu ihrem Verlobten meint (18) "Du bist dürftig" und zwei Sätze später "Ich bin verliebt", paßt sich ihre Stimme dem jeweiligen Text an: Sie spricht angeekelt und kurz darauf verliebt-schwelgerisch. Der Tonfall wechselt in der Realisierung auch dann rasch, wenn die Figuren Redewendungen, Floskeln und Mahnungen von sich geben, die an eine scheinbar kurz auftauchende Person gerichtet sind, wie (3) "Händewaschen. Brav", (5) "Grüß Gott", ein wohlherzogenes (4) "Danke gut" oder (5) "Bitte weitergehen!" Die akustische Umsetzung des Hörspielskripts durch Düben unterstreicht so die Bruchstückhaftigkeit der Rede von Emily und Heidkliff.

In der Regieanweisung zu *Burgteatta* fordert die Autorin von den bewußt nicht aus dem österreichischen Sprachraum stammenden SprecherInnen eine Art Pidgin-Österreichisch. In dieser Sprache ist das Textbuch verfaßt, das möglichst naiv vom Blatt gelesen werden soll. Schon auf dem Deckblatt des Hörspielskripts heißt es: "Der Dialekt wird wörtlich genommen: Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Nur der Alpenkönig ist Österreicher."<sup>166</sup> Der Dialekt verliert die mit ihm gemeinhin assoziierte Ursprünglichkeit und Natürlichkeit. Er klingt so, als würde ein Norddeutscher bayerische Mundartdichtung vortragen. Nach Gerstl (1998. 1) hat Jelinek hier die "von Vorurteilen und Gehässigkeit dampfende Sprache des Heimatfilms, die im Lodengwandl einer vorgetäuschten Gemütlichkeit noch bis in die 50er Jahre reaktionäre Verstocktheit perpetuierte", satirisch und hochartifizuell verdichtet und dem verdienten Verlachen preisgegeben. In *Burgteatta* sind Dialekt<sup>167</sup> und regionale Varianten also eine Kunstsprache, die nach Spiess (1993. 74) nur in einem authentisch ist: "Sie macht das perfide, böartige Janusgesicht der doch so sympathischen Wiener-Schmäh- und Schwejk-Rolle deutlich".

Wie in der Rede Josefas im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft*, so geht auch in der Käthes in *Burgteatta* manchmal der (hier allerdings falsche) Dialekt in die Hochsprache über. Käthe fällt - man meint versehentlich - ins Hochdeutsche, wenn sie Szenen aus ihren Filmen nacherzählt (4): "Ui jegerl, hört's zu, Kinder! Unter dem groben Kittel des Bauernweibes steckt nur der Bauer mit seinem schmutziggrünen Ehrenkleide, der Tracht des alpinen Menschen, und sunsten ist durt absolut nix." Doch ganz anders als bei Josefa erscheint der 'ursprüngliche' Dialekt dieser Wiener Originale, in dem sie vom

<sup>166</sup> Im Drama *Burgtheater* (1984. 102) heißt es außerdem: "Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht."

<sup>167</sup> Das Gelingen dieses skurrilen und gleichzeitig ideologiekritischen Einsatzes von Dialekt schreibt Hillgruber (1991. 14) auch den SprecherInnen der Realisierung zu, wie Renate Schröder vom Züricher Schauspielhaus als Käthe. Friedhelm Ptok als Istvan ergänze "die somnambule Tragödin als sonorer tönender Kraftmensch mit ungarischem Akzent."

(5) “Hoamatl” schwärmen, verlogen. Besonders absurd wirkt die Kombination von Hochsprache und Dialekt, wenn sich Käthe in ihre Rolle als ursprüngliches Mädchen vom Land hineinsteigert (6): “Und so fohr i halt mit unsarem liabn Bahnderl übern Semmering, ein Londkind auf dem Weg ins Verderbnis. Ich bin eine elementare Erscheinung, ein Orkan, der ieber die Erde rast.” Die Autorin zeigt so, wie sich diese mit dem Etikett ‘natürlich’ markierte Sprache besonders gut als Transportmittel für rechte Ideologie anbietet. Auch im Artikel *Paula Wessely* (2000) kritisiert Jelinek das prononcierte Natürlichsein der authentischen Paula Wessely, “das nicht aus der Brecht-Tradition kam (...), sondern es war eine Art Natürlichkeitsschleim, den sie über ihr Spielen breitete.” Dieser Natürlichkeitsschleim, der etwas Künstliches in Natur verwandeln wolle, liege auf einer Linie mit der Naturhaftigkeit der Geburt in Blut und Boden des Vaterlandes.

In *Burgteatta* schwanken die Figuren nicht nur zwischen künstlichem Wienerisch und Hochdeutsch. Sie fallen auch immer wieder in die künstliche Sprechweise des Burgtheaters bzw. alter Filme, die in zahlreichen Anweisungen zur Sprechdiktation von Käthe genau festgelegt ist. Diese Figur spricht (5) “süchtig” oder (6) “unberührt”, wenn sie sich in ihrer Filmrolle als tapferes Mädels inszeniert und im Verlauf des zweiten Teiles immer öfter (37) “somnambul”. Ihre Stimmlage paßt sich ganz dem Pathos der jeweiligen Rolle an und erinnert an den überdrehten Ton sowie das Tempo alter Filme. Die Sprechdiktation ist nicht nur dem Zitat angepaßt, sondern auch selbst Zitat.

Den Einsatz von LaiensprecherInnen nutzt die Autorin wieder in *Wolken.Heim*. Hier wiederholen (0) “Zufallsstimmen”, die laut Regieanweisung aus einem alten sowie einem jungen Mann, einer Frau und einem Kind bestehen, immer wieder Phrasen des Wir. Diese sind eingebettet in eine Akustik aus dem Bereich des Alltags und dienen als Hinweise darauf, wie sehr nationalistische Phrasen zum alltäglichen Leben gehören. Zur Sprechdiktation der anderen Figuren gibt die Autorin zu Beginn des Skripts (0) allgemeine Hinweise. Diese soll “von heiß-wuchernd-dampfend-lebendig über feierlich-gefühlig-ergriffen bis kühl-ästhetisch-künstlich” reichen. Sie ist angepaßt an die Zitate und an die jeweilige Akustik. Z.B. soll der Text des alten Toten, während im Hintergrund Autobahngeräusche zu hören sind, wie (1) “eine Art Reportage aus einem Autobahnstau” oder ein “Diktaphon-Tagebuch-Protokoll” gesprochen werden. Eine (10) “künstliche Reportage” vermittelt auch das Zusammenwirken von Sprechdiktation und Akustik in der Rede des alten Lebenden: Im Hintergrund herrscht “fröhlicher Lärm, z.B. Kinder im Schwimmbad, Jahrmarkt, Oktoberfestzug, Fasching”. Dann soll laut Regieanweisung der alte Lebende “direkt ins Mikro” sprechen, “als wäre er gefragt worden, wie er die Stimmung hier findet, und natürlich findet er sie toll.” Wenn im Hintergrund derbe Wirtshausgeräusche zu vernehmen sind, sprechen der junge Sterbende und der Uralte ihr (14) “leicht chaotisches Saufduett”, in dem sie dem Deutschen als “Sprache der Tiefe huldigen”. Wie (19) “ein Trinkspruch” oder eine “Tischrede” sollen die Figuren ihren Text zuweilen vortragen. Doch die Autorin gibt im Hörspiel nicht nur Anleitungen zum Tonfall, in dem zu sprechen ist, sondern auch zu dem der musikalischen Einlagen. So setzt die Sängerin (5) “die Höhe

der Emotionen fort“, die der Vorredner begann, während die Liedertafel “mit dissonantem Trotz” ihr “Wir sind hier zuhaus!” oder “in stiller Harmonie” ihr “Wir sind hier zurecht” vorträgt.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß in den Hörspielen Tonlagen, Vortragsweisen und regionale Varianten bzw. Dialekte zum einen die unter 2.2 beschriebene Anlehnung an triviale Gattungen unterstreichen und gleichzeitig die typische Funktion der massenmedialen Vorlage untergraben. Außerdem harmoniert die Stimme und die Sprechweise zwar mit der Anlage der Figuren als Prototypen, bricht aber - z.B. durch den Einsatz von LaiensprecherInnen - mit dem Verkörperungstheater, d.h. mit der Einheit von Stimme und Figur, und läßt die Figuren als ferngesteuerte Marionetten erscheinen.

### 2.4.3.3 Musik, Geräusch und Stille

Musik und Geräusch werden zusammen in einem Kapitel behandelt, da oft nicht zu unterscheiden ist, was Geräusch und was Musik ist und da die Funktion dieser akustischen Mittel oft eine ähnliche ist. Nach Heger (1977. 25) kann die Musik - ähnlich dem Geräusch - im Hörspiel zur Strukturierung (Programmthema, Überleitung, Schlußmusik) und zur Verdeutlichung der Handlung dienen, indem sie Handlungsorte illustriert, das Lokalkolorit verstärkt oder Lebensräume andeutet. Sie kann “Ausdruck des Unsagbaren” sein oder auch Element des Dialogs, indem sie den Sprechakt pointiert oder einen Gegensatz zum Wort bildet. All diese Möglichkeiten der Musik und des Geräusches sind auch in den Hörspielen Jelineks zu beobachten sowie noch viele andere, die in enger Beziehung zu den unter 2.4.1 beschriebenen literarischen Mitteln stehen.

Daneben kann nach Heger die Stille als Gegenpol zum Geräusch als akustisches Element des Hörspiels angesehen werden, das gliedert und eine Pause für die HörerInnen schafft wie ein leeres Blatt zwischen den Kapiteln eines Buches. Sie dient jedoch bei Jelinek nicht als imaginative Pause, die das Publikum “zum Aufbau eines Phantasieraums” (Haslinger. 1973. 101) braucht und hat mehr als nur strukturierende Funktion, was dieses Kapitel zeigen soll.

In *Wien West* hat die Autorin, wie sie in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1) meint, das “damals neue Hörspiel mit seinen vielerlei Varianten von Schall, Geräusch, Musik, Sprachfetzen, Klang (...) zu einer reinen Sprachpartitur reduziert”. Sie habe sich in *Wien West*

quasi selbst parodiert, indem dieses einzige Mal die Geräusche eine essentielle Wichtigkeit erhalten haben. Die Geräusche sind dramaturgisch mit der Handlung verwoben, aber nicht Kunst ist daraus geworden; nicht das Raffinement der Klangcollagen eines Ferdinand Kriwet oder seines heutigen Pendanten Heiner Goebbels habe ich angestrebt (und hätte es auch kaum erreichen können!), sondern eine Parodie auf das Geräusch als Radiokunst.

Diese Parodie gelingt der Autorin durch die Übertreibung von Geräuschen, die ständig selbständig oder im Hintergrund präsent sind, und durch die im Text enthaltenen penetranten Hinweise auf die

Wichtigkeit dieser akustischen Komponente. Die Bedeutung des Geräuschs und der Stille stellt der Sprecher des Hörspiels in seiner Einleitung (1) gleich heraus:

Der Schmäh bei dem ganzen ist der Unterschied zwischen dem Geräusch das ein fahrendes Moped macht zum Geräusch das ein fahrendes Motorrad macht zum Geräusch das ein fahrendes Auto macht zum Geräusch das ein fahrendes Fahrrad macht. Hören wir uns diese Geräusche doch mal alle gemeinsam an! Damit wir sie dann unterscheiden können wenns drauf ankommt. Also zuerst das Moped (SURREN) Jetzt das Motorrad (KNATTERN) nun das Auto (AUTOLÄRM) und zum Schluß das Fahrrad (LANGE STILLE) oder auch (STILLE DANN FAHRRADKLINGEL DANN STILLE).

Das Geräusch tritt in diesem Hörspiel mit der Stereophonie verbunden auf. Die Tatsache, daß der stolze Autobesitzer Werner eintrifft, wird dadurch klar, daß zunächst Autolärm vom linken zum rechten Lautsprecher hin hörbar ist, auf den lautes Türeenschlagen folgt. Durch Vogelgezwitscher ausgedrückte Morgenstimmung (16) untermalt die Ankunft des Bierwagens, der sich vom rechten zum linken Lautsprecher bewegt und das Gasthaus erreicht, um dort zu bremsen. Viele Handlungsabläufe werden ausschließlich über das Geräusch vermittelt (11):

(VON L FÄHRT NACH R EIN SCHNELLER PKW, BREMST R, QUIETSCHT UND KNAPP GEFOLGT VON EINEM MOTORRAD. DANN LANGE PAUSE, DANN SURRT MOPED VON L NACH R. NOCH LÄNGERE PAUSE DANN WANDERT FAHRRADKLINGEL AUCH NACH R)

Die Geräusche diverser Fahrzeuge in *Wien West* sind keine angenehmen. Das dauernde Anlassen des Mopeds von Karl (2) wirkt nervenzermürend. Der Sprecher zieht daraus eine seiner Meinung nach logische Schlußfolgerung, wenn er an die HörerInnen gewandt meint: “Wie sie hören, beginnt die Handlung in einem Wiener Vorstadtgasthaus”. Die Tatsache, daß die Szene im Wirtshaus spielt, wird über die für diesen Ort typischen Geräusche (12f) wie Gläserklirren, das Spielen einer Musikbox oder Stimmengewirr unterstrichen. Das Gelingen des Plans von Hans ist daran abzulesen, daß zunächst das Auto fehlt, dann das Motorrad und zuletzt das Moped. Auf den mißlungenen Anschlag auf den Biertransport folgen die Geräusche des Splitterns, Schreie, Gebrüll und zuletzt das Geräusch eines Autos, das einen Abhang hinunterstürzt. Da letzteres rein akustisch relativ schwer zu vermitteln ist, erklärt der Sprecher daraufhin mit aufgeregter Stimme, daß eben Jürgens neuer PKW in die Schlucht gefallen ist. Darauf folgen (19) “Buhrufe und Pfiffe wie auf dem Fußballplatz nach einem Foul”. Diese Geräusche können als der Verfremdung dienende akustische Mittel gewertet werden. Ähnliche (27) “Buhrufe wie beim Fußball” folgen auf die Tatsache, daß das Motorrad anstelle des Weinkellers in die Luft fliegt. Dies wiederum wird nicht auf verbaler Ebene deutlich, sondern durch Geräusche. Nachdem das Publikum aufgefordert wurde, in Deckung zu gehen, lautet die Regieanweisung so: “(LAUFENDE SCHRITTE) (PAUSE! KNISTERN. PLÖTZLICH IN R EINE RIESENEXPLOSION! KRACH! ZWEIGE SPLITTERN ETC. EXPLOSIONSGERÄUSCH! MOTORRAD EXPLODIERT UND BRENNT! FLAMMEN GERÄUSCHE ETC!)” Einerseits haben so das Geräusch und die Musik durchaus die

konventionelle Funktion, das Ambiente der Handlung darzustellen. Andererseits wird dies im Hörspiel so übertrieben, daß von Naturalismus keine Rede mehr sein kann.

Geräusche wurden in der ansonsten äußerst nah am Skript bleibenden Realisierung von *Wien West* nicht in dem Maße, wie in den Regieanweisungen der Autorin gefordert, übernommen. Es fehlen einige akustische Elemente wie z.B. manchmal die Fahrradklingel, was den Nachvollzug der Handlung noch mehr, als ohnehin von Jelinek beabsichtigt, erschwert. Ebenso wurden leider auch die im Textbuch geforderten Momente (14) "Langes Schweigen", (9 u. 16) "kurze" oder "lange Pause" und "Stille" in der Realisierung meist nicht umgesetzt oder durch Musik aus der Jukebox ersetzt. Doch laut Skript haben die Stille und die Pause eine besondere Funktion, mit der die Autorin im ganzen Verlauf des Hörspiels spielerisch umgeht: Eine lange Pause tritt oft ein, nachdem Hans gesprochen hat. Dies bedeutet jedoch nicht, daß nun nichts passiert, sondern daß Hans wieder einmal mit seinem Fahrrad unterwegs ist, um seinen Vater zu warnen. Darf sein Kommen aber bemerkt werden, so meldet er sich mit der Fahrradklingel (5). Doch hier wird nicht so recht an die Abstraktionsfähigkeit des Publikums geglaubt, wenn der Sprecher die Rolle der Pause explizit macht (13): "Immer schön aufpassen! Wenn Sie gar nichts hören, dann schlägt das Fahrrad von Hans zu. (Pause)".<sup>168</sup>

Doch manchmal werden die Pausen, in denen Hans lautlos handelt, auch durch (20) "ein paar Takte Musik" überbrückt. Musik dient in *Wien West* auch als Überleitung zwischen einzelnen Sequenzen: Nachdem die Personen und ihre Intentionen vorgestellt wurden, wird mit leiser Musik zum nächsten Abschnitt hingeführt. Die einzige Spezifikation der Musik im Skript besteht darin, daß die Musikbox immer wieder Heintje spielt. Diese einlullende Musik steht in hartem Kontrast zu den Intrigen, die gleichzeitig im Gasthaus ausgeheckt werden. In der Realisierung wurden Gassenhauer wie *in the summertime* und *ich bin verliebt in die Liebe* ausgewählt. Schlagermusik bildet außerdem den Hintergrund für die Aufforderung des Sprechers an das Publikum, sich alle erdenklichen (20) "Geräusche der Wut, Verbitterung und Enttäuschung" vorzustellen, die die Drahtzieher des fehlgeschlagenen Anschlags von sich geben könnten. Diese Geräusche sollen von den HörerInnen "still gedacht werden", während die Musik läuft. Ganz laute Marschmusik (22) muß das Publikum ertragen, damit es die Verschwörung gegen Nagl nicht belauschen kann, da jeder verdächtigt wird, der Verräter zu sein. Musik beendet auch das Hörspiel. Sie wird eingespielt, weil (40) "bis zum Beginn der nächsten Sendung noch etwas Zeit bleibt."

<sup>168</sup> Auch nachdem über verschiedene Motorgeräusche das Eintreffen der Mitglieder der Verschwörung angezeigt wurde, folgt eine lange Stille. Dann schaltet sich der Sprecher ein, um seine Verwunderung darüber kundzutun, daß Hans anscheinend nicht mehr kommt. Darauf folgt wieder eine sehr lange Pause, bis der Sprecher endlich mit den Worten (17) "Ha, da ist er schon" die Ankunft des Helden ankündigt. An anderer Stelle schaltet sich der Sprecher (23) nach einer langen Pause ein, um diese explizit als gutes Zeichen zu werten: "Hans noch ungefährdet unterwegs." Eine Stille kann, wie der Sprecher weiß, nur eines bedeuten (34): "Hans. Richtig. Da ist er schon! (FAHRRADKLINGEL R IN DER FERNE). Diese Stille kann aber auch bedeuten, daß Hans schon dort ist, wenn die andren ankommen. Diese Stille kann aber auch bedeuten, daß Hans zu Fuß unterwegs ist. Lautlos wie immer."

Auch in *wenn die sonne sinkt* überbrückt Schlagermusik die Pausen im Hörspiel bzw. den Zeitraum zwischen Arbeit und Arbeit. Die Zeit, die für die Masse vergeht, ohne daß sich der Traum vom großen Glück erfüllt, wird im Hörspiel durch ein paar Takte Musik verkürzt, bis eben die Sonne wieder sinkt und der Zyklus von Bett und Arbeit wieder von vorne beginnen kann. Während des ganzen Hörspiels bildet ein musikalisches Magazin den Rahmen. Es besteht aus Schlagern, die das Märchen der Boulevardpresse vom Durchschnittsmädchen, das wegen seiner Opferbereitschaft zur Alleinerbin eines Kaufhauskonzerns wird, bestätigen. In der Realisierung von Otto Düben hört man altbekannte Schmachtfetzen wie *Island in the sun* von Harry Belafonte, *Moon River* von Mancini oder *Love is a many splendored thing* von Fain/Webster.

Folgende Struktur durchzieht das ganze Hörspiel: Auf die Szene mit markus und gaby folgt nach einem Frequenzwechsel der Kommentar des Sprechers zur Entwicklung der Beziehung zwischen dem Paar. Dann setzt seichte Musik ein, die während des nun eingespielten Interviews meist im Hintergrund bleibt. Die schnell einsetzende Musik läßt dem Radiopublikum keine Zeit zum Nachdenken über die vorausgegangene 'Liebesszene' und wird vom Sprecher angekündigt (3 u. 6): "damit ist auch schon büroschluß und der tag praktisch zu ende. die zeit bis zum nächsten morgen verkürzt ihnen meine damen und herren unsre studio-band: (leise tanzmusik) (...) während der entfaltung der dinge zwischen gaby und markus wollen wir ein bißchen unserer studioband zuhören." Musik wird auch eingesetzt, als gaby die schmerzliche Nachricht vom Krebstod ihres Geliebten erhält. Sie fällt zunächst in eine Betäubung, die ihr wie eine Ewigkeit vorkommt. Doch der Radiosprecher weiß, daß es immer heiter weiterzugehen hat (28): "während eine ewigkeit zu vergehen scheint machen wir wieder ein wenig musik liebe hörer."

Störgeräusche erschweren während der Interviews das Verständnis der Antworten und unterstützen die Tatsache, daß der Interviewerin die Macht über die Repliken immer mehr entgleitet. Gestört wird so auf akustischer Ebene der geregelte Ablauf im Sinne der Bewußtseinsindustrie. Im Gegensatz zu diesen Störgeräuschen sind die Geräusche in den Passagen, in denen markus und gaby auftreten, immer sehr realistisch und bilden einen Kontrast zum laienhaften Ton gabys. So hört man in der Realisierung Motorenlärm, als gaby markus im Auto nachfährt, gefolgt vom Geräusch der quietschenden Reifen eines stoppenden Wagens, Türöffnen und Schritten (13). Die einzelnen, den Ort des Geschehens markierenden Geräusche folgen sehr abrupt und ohne Übergänge aufeinander. So wechseln Kaufhausgeräusche plötzlich mit denen im Restaurant (4). Diese Anordnung erinnert an die schnellen Schnitte der daily soap. Doch die Illusion wird im Hörspiel immer wieder dadurch gebrochen, daß die Personen sich schon in einer Umgebung befinden, bevor deren akustisches Ambiente noch zu hören ist. So meint gaby (1), "eben bin ich in der teenagerabteilung des grossen kaufhauses", bevor noch Kaufhausgeräusche eingespielt werden.<sup>169</sup> In Otto Dübens Fassung von *wenn die sonne sinkt* setzen diese Hintergrundgeräusche kurz aus, wenn gaby einen der vorausgegangenen Sätze von markus in der Ichform wiederholt und beginnen

<sup>169</sup> Auch in Jelineks späten Hörspielen ist diese Struktur zu beobachten. So meint Heidkliff in *Erziehung eines Vampirs* (3f): "Wind kommt auf. Jetzt ist der Wind da!"



dann sofort wieder. Dieser Trick in der Realisierung des Hörspiels schafft den Eindruck, gaby trete kurz aus dem Restaurant und damit aus dem Spielgeschehen heraus, um ihr Innenleben vor einem Publikum auszubreiten.

Meeresrauschen und romantischer italienischer Gesang setzen in der Realisierung bereits ein, als markus gaby nur fragt, ob sie mit ihm ans Meer kommt und bleiben dann im Hintergrund, wechselnd mit zirpenden Grillen bei zarter Abendstimmung. Die geniale Realisierung imitiert hier - gewollt oder ungewollt - noch mehr als in den Regieanweisungen des Skriptes vorgesehen die Rezeptionsmechanismen der HörerInnen: Für den Aufbau eines eigenen Phantasieraumes bleibt kein Platz. Die Assoziationen werden dem Publikum richtiggehend aufgedrängt, und die Illusion wird noch mehr als im Skript vorgesehen gebrochen. Außerdem unterstreicht die Akustik die Tatsache, daß das Paar anscheinend Gedanken lesen kann: Man meint durch das Meeresrauschen sofort gabys Assoziationen zu hören, kaum daß markus vom Italienurlaub spricht.

Schon in diesem Hörspiel wendet die Autorin eine Technik an, die sie in ihren späteren Hörspielen ausbauen wird, nämlich die Übersetzung verkitschter und damit ideologisierte Redewendungen und Bilder in konkrete Geräusche. Wenn gaby am Ende des Hörspiels meint, die Stimme der Frau aufgrund ihrer tiefen Trauer nur noch (30) "von weit her von sehr weit" zu hören, dann wird diese wirklich mit Hall weit nach hinten gelegt. Die Konkretisierung ironisiert die Rede gabys.

Otto Düben läßt das Paar nach der ersten Nacht bei Vogelgezwitscher erwachen. Dieses Geräusch wird in den trivialen Gattungen gemeinhin als ein realistisches, d.h. "natürliches" gehandelt, das jedes Liebespaar beim Aufwachen hört. Der angebliche Realismus der Vorlage wird so nachgeahmt und gleichzeitig ad absurdum geführt, da das Geräusch je nach Bedarf aus- und eingeblendet wird. Als Anleihe aus trivialen Gattungen sind auch die Hintergrundgeräusche zu werten, die in Dübens Fassung die Fahrt des Traumpaares im Jaguar zum Chiemsee begleiten (16): Das Autoradio bringt romantische Musik und der Wagen surrt dazu. Alles ist wie in *Pretty Woman*.

Geräusche werden auch in *Untergang eines Tauchers* oft von den Figuren selbst kommentiert. So weiß der Taucher, daß er gerade (10) "das Geräusch des Zähnezusammenbeißen" macht. Ähnlich werden Pausen von ihm erklärt (23): "nach einer kurzen Pause melde ich mich nochmals".

Geräusch und Musik haben oft die Funktion, einen Gegensatz zum Gemetzel herzustellen, so etwa, wenn der langsame Tod des Tauchers von Geigen untermalt wird. Nach dem Ausruf der Kinder (7) "Flipper ist unser Freund" und genau vor der Jagd des Delphins auf sie, soll der fröhliche Flippersong eingespielt werden. Dies ist eine der wenigen expliziten Anweisungen der Autorin zum Einsatz von Musik. Ansonsten gibt Jelinek den RealisatorInnen des Hörspiels große Freiheit: Diese sollen Pausen sowie Störgeräusche beliebig setzen und die Laufgeschwindigkeit des Bandes nach eigenem Gutdünken verändern.

Im Gegensatz zu *Untergang eines Tauchers* fordert die Regieanweisung in Jelineks *Kasperl-Hörspiel* naturalistische Geräusche. Wie in *Wien West* wird vieles nur mittels Geräuschen ausgedrückt, z.B. die Rauferei zwischen Kasperl und den Bauern (15). Rein akustisch vermittelt wird auch der Sieg der Bauern über General Schürer und dessen Armee aus Bauernsöhnen (28). Daß sie anrückt, läßt sich zunächst aus den Trompeten, dem Waffenklirren und den zackigen Marschschritten erschließen. Die langsamer werdenden Schritte verdeutlichen, daß die Bauernsöhne zögern, auf ihre Väter zu schießen, und die darauffolgende Stille deutet an, daß sich die Bauernsöhne gegen den General stellen, dessen Kommandos nun jäh abbrechen. Ihn wollen die Bauern nun unter seinesgleichen unterbringen. Daß seine neue Residenz ein Schweinestall ist, zeigt nur (30) lautes Schweinegrunzen und Scharren.

Als Kasperl sich im Schloß aufhält, sind eine Vielzahl überdimensionierter Eßgeräusche zu vernehmen. Das Ganze klingt sehr unappetitlich. Es entsteht der Eindruck, daß eine Horde gieriger Menschen mit schlechten Manieren in sich hineinfrißt. Nur im Hintergrund ist leise die Stimme der Hofdame zu hören, die die Gänge ankündigt, nach denen sich die Eßgeräusche richten. So hören wir beim fünften von unendlich vielen Gängen, der aus einem (19) "Spanferkelchen mit Prinzeßbohnen" besteht, Knochen knacken. Nachdem Gretel der Völlerei ein Ende gemacht hat, hört man erstmals die Prinzessin, die laut Regieanweisung quäkt wie ein Tonband, das rasch rückwärts läuft (33).<sup>170</sup> Naturalistische, 'kindgerechte', die Illusion fördernde Geräusche prallen so mit stilisierten Geräuschen aufeinander. Über das Geräusch fließt in dieses Hörspiel auch die Studiorealität ein (36): Den Sprecher hört man von seinem Bier trinken, und ein Papierrascheln deutet an, daß er aufhört, sich an sein Skript zu halten, es zusammenknüllt und wegwirft, um den Schluß in eigenen Worten zu erzählen.

Die Musik in *Kasperl und die dicke Prinzessin* soll laut Regieanweisung aus Strawinskijs *Geschichte vom Soldaten* stammen und einsetzen, als die Bauern das Schloß stürmen, wild entschlossen, die Königsfamilie zu stürzen. Die Musik unterstreicht ihre euphorische Stimmung. In der Fassung des Hörspiels von Otto Düben ist außerdem immer eine Art Rundfunk-Jingle in Gestalt zarter Glockenklänge vor jedem Ratschlag Kasperls an die Kinder zu hören. Düben bringt so eine Anleihe aus der Radiowerbung mit ihren psychologischen Tricks ins Hörspiel ein. Der Jingle läßt das Publikum wie vor der Einspielung von Reklame aufhorchen und betont gleichzeitig den medienkritischen Aspekt des Textes. Überdies wird in der Realisierung die Rede des Kasperl immer wieder durch Jahrmarktsmusik eingeleitet und Musik zur szenischen Überleitung eingesetzt. Dies unterstreicht die Beziehung zur Vorlage Kasperltheater.

Die elektronische Musik im Hörspiel *Die Bienenkönige* stammt von Gottfried Hüngsberg. Sie ersetzt Geräusche für eine futuristische Welt, bildet einen Klangteppich und kontrastiert mit den klassischen Stücken, die in die Handlung eingebunden sind. Bei diesen handelt es sich um Musik von Mahler (Kinderlieder und Symphonie Nr.6) und Mozart, die in den ersten beiden Frauenszenen den Ort der Handlung markiert: Während die Männer schon von der bevorstehenden Katastrophe alarmiert sind,

<sup>170</sup> Dies wird in der Realisierung nicht umgesetzt.

leben die Frauen noch ahnungslos in ihrer Welt der Musik im Zwischengeschoß. Am Schluß des Hörspiels ist nochmals klassische Musik zu hören, nämlich Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Wie diese klassische Musik ist auch eine musikalische Einlage ganz besonderer Art in die Handlung eingebunden: Nach der Tochtergeburt (46), als die Bienenkönige und die Mutas gemeinsam ihre Vater- und Muttergefühle loben, beginnen sie spontan eine Ansammlung trivialer Schlager, in denen dem Muttermythos gehuldet wird, durcheinander zu singen, z.B. es muß ein Wunderbares sein..., Mei Muatterl war a Weanerin..., Mamatschki, schenk mir ein Pferdchen..., Quäle nie ein Mutterherz. Dieser äußerst skurrile Gesang zum Thema 'Mutterglück' unterstreicht den Sarkasmus der Szene und weist die zitierten musikalischen Quellen als Ersatz für die abgesetzten Sedativa aus. Die musikalische Einlage soll laut Regieanweisung langsam ins Groteske abkippen - ein Stilmittel, das die Autorin später in *Burgetatta* perfektioniert. Dies ist das letzte, was von Mutas und Königen vor ihrem Tod zu hören ist.

Die für die Gattung Science-Fiction-Hörspiel relativ spärlichen Geräusche können in zwei Kategorien eingeteilt werden - in naturalistische und symbolische. Mit naturalistischen Geräuschen von hektischen Schritten wird z.B. die Nervosität der Wissenschaftler angesichts der steigenden Meßwerte vor dem Gau akustisch untermalt, während im Hintergrund Alarmgeräusche immer lauter werden. Ihr Gemurmel im Hintergrund ist Zeichen ihrer Ratlosigkeit. Diese Stimmung wird ausgeblendet, und die Szene wechselt über zum höher liegenden Bereich der Frauen, bis eine sehr laute Detonation sie beendet. Darauf folgt eine lange Stille.

Zu den symbolischen Geräuschen zählt das zufriedene, eifrige Summen wie in einem Bienenstock, das von den Mutas ausgeht, die mit Sedativa ruhig gestellt in ihren Waben vor sich hindämmern (25). Es ist nach einem Zeitsprung von zwölf Jahren ein zweites Mal zu hören, klingt aber nun wütend, als ob die Mutas wüßten, was aus ihren Söhnen geworden ist (34). Ein drittes Mal summen (53) diese Frauen in den Plastikwaben, aber nun aufgrund der vollbrachten Tochter-Geburt wieder glücklich, während die Hetis zusammen mit den Söhnen die Revolte vorbereiten. Die nun folgenden Geräusche sind wieder eher naturalistische: Ein Zischen und Angstschreie (53) vermitteln, daß die Waben mitsamt ihrem lebenden Inhalt zugegossen werden. Könige und Mutas sterben.

Musik und Geräusche spielen in *Jelka* eine eher sekundäre Rolle. Die auftretenden Geräusche sind meist naturalistische, wie z.B. Eßgeräusche, Küsse und immer wieder das Öffnen und Schließen von Türen. Fast nur über das Geräusch wird die Ankunft von Jelkas FreundInnen und der darauffolgende, von Entsetzen begleitete Auftritt Annettes im Hörspiel vermittelt (1: 19): "Lärm, Lachen, Stimmengewirr, jugoslawische Stimmen, Transistorradios, Kinderlachen, Babygeschrei, immer lauter, Türklingel, noch mehr Geschrei (Franz), Durcheinander, immer lauter, Türe auf! (...) Türklingel, Öffnen der Tür, kultivierter Aufschrei Annettes", lautet die Regieanweisung.<sup>171</sup>

<sup>171</sup> Typische Partygeräusche deuten in der zweiten Folge von Jelineks *Jelka* (10) an, daß Zeit vergangen und das vorher angekündigte Fest in vollem Gange ist. Satzketzen, Stimmen, Gemurmel und Lachen drücken in

Doch es gibt auch Brüche in dieser Akustik, die dann entstehen, wenn eine Figur Geräusche ankündigt, bevor diese zu hören sind. Dies nimmt ihnen ihre Authentizität. Man meint, die Figuren lesen von einem Skript ab, daß nun ein Geräusch folgt. So spricht Annette laut Skript schon von ihrem Säugling Franz (1: 8), „der soeben zu schreien anhebt“, bevor noch Babygeschrei zu hören ist. Sie vernimmt ebenso schon die Stimme und die Schritte des heimkehrenden Ehemannes, bevor diese Geräusche eingespielt werden (1: 12). Auch die akustische Untermalung, die Edis und Jelkas Restaurantbesuch begleitet, erläutert der Sprecher, da man Markennamen nicht hören kann (5: 4):

Leise Musik, Gläserklirren, Gabeln scharren und schaben auf Markenporzellan, ein Dunhill-Feuerzeug entzündet Jelkas Zigarette, dabei sieht man kurz das Anzugetikett, welches von einem Prominentenschneider stammt. Auch die Bruyère-Pfeife wird angezündet, geht aber sogleich wieder aus und wird mißmutig entfernt.

Ähnlich wie in *wenn die sonne sinkt* werden auch in *Jelka* (7: 12) „ein paar Takte Musik“ eingespielt, um die Zeit des Beischlafs des Paares zu überbrücken, sonst wird ständig gesprochen. Es gibt fast keine Pausen. Die Regieanweisung fordert sogar explizit (1: 18) „keine Pause!“, bevor der Sprecher meint: „Nach einer kurzen Pause ist heute schon der nächste Tag.“ Hier imitiert das Hörspiel die Struktur trivialer Gattungen.

Die in der *Ballade* eingesetzten Geräusche unterstreichen den stereotypen Charakter der Figuren. Die Autorin überläßt es zwar der Regie, welche Geräusche genau ausgewählt werden, fordert aber in der Regieanweisung zu Beginn des Hörspiels, daß die Geräusche (0) „scharf gegeneinander abgegrenzt werden, z.B. Geschirrklopfen bei Tarzan/Jane, Propellerlärm bei den Lindberghs und Schwanenseemusik beim Dirigenten. Sie können aber beliebig abgewandelt werden.“ Akustische Effekte können also relativ frei eingesetzt werden, haben aber so typisch wie die Figuren zu sein. Die Realisierung des Hörspiels unter der Leitung von Heinz Hostnig hält sich sehr genau an die Vorgaben im Skript: Propellerlärm setzt immer ein, bevor das Ehepaar Lindbergh auftritt und bricht bei Beginn des Dialogs plötzlich ab. Urwaldgeräusche, Vogellaute, Hühnergackern, Elefantenbrüll sowie Geräusche aus dem Bereich des Haushalts - wie solche, die beim Abspülen entstehen (7) und scheuernde Putzgeräusche (26) - leiten in der Realisierung des Hörspiels die Streitgespräche des Paares Tarzan/Jane ein. Das KünstlerInnenpaar wird durch dramatische, spannungsgeladene Orchestermusik eingeführt. Für seinen zweiten Auftritt wählt Hostnig in seiner Hörspielfassung Stücke von Strawinsky, gefolgt von tosendem Applaus, der in den Hintergrund gelegt wird, sobald der Dirigent zu reden beginnt. Leise klassische Musik begleitet das Treffen des Paares in der Wohnung der Ballerina.

Die wenigen Regieanweisungen der Autorin zum Einsatz von Musik betreffen die Einspielung von Schwanensee (24/34). Dies soll z.B. geschehen, nachdem der Künstler angekündigt hat, daß sogleich die Melodien aus ihm herausströmen werden. Hostnigs wenige Hinzufügungen von Geräuschen und von

---

Folge sechs (19) die Stimmung aus, die Edi erwartet, als er vom Wirtshaus heimkommt und die Freunde

musikalischen Einlagen in der Realisierung unterstützen sehr gut diese Entmythisierung durch Konkretisierung: Auch als der Dirigent sein Ballett rufen hört (33), wird Musik eingespielt und somit ähnlich wie auf der Textebene ein Bild durch dessen Übersetzung ins Konkrete ironisiert.

Jelinek setzt auch in diesem Hörspiel Pausen gezielt ein. Die erste Regieanweisung dazu kurz vor dem Rücktausch der Stimmen legt fest, daß auf die letzten, langsam ausgeblendeten Sätze des weinenden Lindbergh eine lange Pause folgen soll. Ausblendung plus Pause lassen ahnen, daß dieses Drama noch nicht zu Ende ist, das Hörspiel aber schon. Doch dann beginnen die an das Publikum gerichteten Fragen zu möglichen körperlichen Veränderungen bei den HörerInnen. Es folgt wieder eine Pause. Diese hat einerseits den Zweck, das Publikum zu irritieren, dient jedoch auch als Pause, um über eben diese Fragen nachzudenken, bevor das Endlosband die gleichen Fragen wieder abspielt.

In den Skripten zu den Hörspielen *Portrait einer verfilmten Landschaft* und *Die Jubilarin* finden sich kaum Hinweise bezüglich des Einsatzes von Musik und Geräuschen. Die Musik habe sich im *Portrait* nur dem Charakter der Textstellen anzupassen (0), "d.h. traurige Musik zu traurigeren Stellen (Josefa) etc." Ländliche Musik dient außerdem in beiden Hörspielen als Background und zur Trennung zweier Abschnitte. Ansonsten ließ die Autorin den Regisseuren relativ viel Spielraum. Eine wichtige Funktion trägt die Musik von Peter Zwetkoff, der die Alpen gut kennt, da er in ihnen geboren ist, in der Realisierung von *Portrait einer verfilmten Landschaft* unter der Regie von Hartmut Kirste. Er läßt z.B. die Bauern als Einleitung zu einer Stammtischrunde jeweils eine Zeile aus ihrem Text aus voller Brust singen. "Gut stehn wir da", trällern diese Besitzer der schönen Landschaft, was im Skript nicht vorgesehen ist. Auch andere Textteile wurden in Gesang zur Musik von Zwetkoff umgeformt.

Die Realisierung von *Die Jubilarin* unter der Regie von Dieter Hasselblatt wird wie volkstümliche Musiksendungen mit Zithermusik eingeleitet, die im folgenden Dialog zunächst in den Hintergrund gelegt und dann langsam ausgeblendet wird. Dieser Aufbau trägt der Orientierung des Hörspiels an volkstümlichen Radio- und Fernsehsendungen Rechnung und steigert der Kontrast zum Schicksal Josefas.

Unterschiedliche Arten von Musik haben in *Die Ausgesperrten* die Aufgabe, verschiedene Orte der Handlung zu markieren. Die Musik kann in populäre und klassische eingeteilt werden: Schlagermusik der 50er Jahre - in der Realisierung Titel wie *Rote Rosen*, *rote Lippen* und Bill Haleys *Rock around the clock* - drückt die Stimmung des Wirtschaftswunders bzw. der Nachkriegszeit aus. In der Realisierung wird diese allerdings oft durch Geräusche des häuslichen Alltags ersetzt. Das Hörspiel beginnt laut Regieanweisung mit einem bekannten Schlager der fünfziger Jahre. Diese Musik - begleitet vom Humpeln des Herrn Witkowski - soll immer dann zu hören sein, wenn der Ort der Handlung die Küche der Witkowskis ist. Den Zwillingen ist diese populäre Musik ein Dorn im Auge, da die Masse sie hört,

während Hans erklärter Elvis-Fan ist. Schönbergs *Verklärte Nacht* wird angespielt, bevor Rainer sein erstes Gedicht zum besten gibt (3). Annas musikalischen Favoriten sind Stücke von Arnold Schönberg und Alban Berg, die ebenfalls ins Hörspiel eingehen. Passagen aus der Berg-Violinsonate (2) leiten z.B. laut Skript ihre ersten Sätze ein. Das Mädchen will sich über ihre Vorliebe für klassische Musik und über ihr Klavierspiel von der Masse abheben.

Wenn sich die Jugendlichen in der Villa von Sophies Eltern befinden, ertönt im Hintergrund Foxtrottmusik, Partylärm und Vogelgezwitscher: Der Ort der Handlung ist der Rasen vor dem Anwesen, in dem gerade eine Party stattfindet. Jazz aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre soll laut Regieanweisung verdeutlichen, daß die Jugendlichen sich in einem Jazzlokal befinden (21). In der Realisierung sind zunächst Applaus und Kneipengeräusche zu hören. Um sicherzustellen, daß das Publikum immer weiß, wo die Handlung sich gerade abspielt, wurden für die Realisierung auch Geräusche hinzugefügt, die im Skript nicht vorgegeben sind. Schon diese Beispiele zeigen, daß sowohl im Skript als auch in der Realisierung von *Die Ausgesperrten* die Geräusche immer naturalistische sind, die eine neue Szene einleiten bzw. zu einem Ort hinführen.

Für die Realisierung des Hörspiels *Erziehung eines Vampirs* wurde die Musik von Patricia Jünger komponiert. Diese zum Teil in den Hintergrund gelegte, zum Teil dominante Komposition nimmt insgesamt 34,46 Minuten ein, was bedeutet, daß nur 10 Minuten des Hörspiels ohne Musik sind. Kompositionen von Jünger ersetzen in der Hörspielrealisierung immer wieder die im Skript angegebenen Geräusche.

*Erziehung eines Vampirs* beginnt laut Regieanweisung mit dem monotonen Geräusch von tropfendem Wasser, das nach und nach von dem eines sich bis zum Sturm steigernden Windes begleitet wird und dann langsam in den Hintergrund tritt. Diese Akustik soll den langen Eingangsmonolog Heidkliffs, in dem er über die Frau spricht, begleiten. Der sich steigernde, an Bedrohlichkeit zunehmende Wind läßt die Stimmung auf das gesprochene Wort übergehen. Heidkliff wird außerdem durch gellende Vogelschreie mehrmals unterbrochen. In der Realisierung des Hörspiels wird diese Akustik jedoch stark abgeschwächt und durch leises Wassertropfen und Musikakkorde ersetzt.

Prinzipiell sind alle Geräusche dieses Hörspiels keine naturalistischen, sondern als Metaphern oder Zitate zu verstehen. Besonders von Emily geht laut Regieanweisung eine Vielzahl äußerst skurriler Laute aus, die im Zusammenhang mit ihrem Vampirdasein stehen. Diese kommentiert, erklärt und kritisiert der Sprecher, denn Emily stört ihn (4): "(Wassertropfen und Sturmwind jäh aus! Pause. Dann das Geräusch, das entsteht, wenn man in einen knackigen Apfel beißt!) Sprecher: Emily, unterlassen Sie bitte sofort das Geräusch, das entsteht, wenn man in eine saftige Blutkonserve beißt!"<sup>172</sup> Man hört auch überlaut das

---

<sup>172</sup> In der Realisierung sind hier nur Feuerwerkskörper, ein Knacken und Krachen zu hören. Diese Geräusche bleiben dann im Hintergrund. Emilys Biß in den Apfel fehlt.

Geräusch, das entsteht, wenn man durch einen Strohhalm in eine Flüssigkeit bläst. Der Sprecher untersagt Emily dies sofort und markiert sie damit zugleich als Urheberin des Lärms (15).<sup>173</sup>

Als Emily ankündigt, Heidkliff gleich zu berühren, hört man Wasser wie auf einer heißen Herdplatte Zischen (12). Auch das Zischen einer Schlange unterstreicht den zunehmenden Unmut Emilys. In der Hörspielrealisierung von Otto Düben sind diese Geräusche entschärft oder getilgt.

Emily verbindet in ihrer Person und den von ihr ausgehenden Geräuschen das überlieferte Bild des Vampirs mit dem modernen Frauenklischee des Vamps: Überlautes Klirren von Eiswürfeln in einem Drink und Bargeräusche sind so zu hören (29), als sie Blut trinkt. Typische Schauergeräusche wie Orgeltöne, gellende Mövenschreie (5) und eine wie im Gruselfilm quietschende Tür (10) können als Zitate aus der trivialen Vorlage gewertet werden. Flatternde Vogelschwingen deuten die Anwesenheit von Emily als Fledermaus an (11), und als sie sich in Aussicht auf Blut zu einer Massenkarambolage aufmacht, lautet die Regieanweisung (29): "Idyll. Leise Vogelrufe. Man hört überlaut die Schwingen eines großen Vogels, der aufflattert und davonfliegt." Auch auf die in beiläufigem Ton vorgetragenen Aussagen Emilys folgt laut Regieanweisung manchmal (7) "das charakteristische zischende Gelächter des klassischen Vampirs, ähnlich dem Fauchen einer wütenden Katze." Der Sprecher verbietet ihr daraufhin sofort, ihre Zähne zu zeigen. Das Verbot ging zwar in die Realisierung ein, doch das Geräusch Emilys wurde zum eher ungefährlich anmutenden musikalischen Zischen stilisiert und dann in den Hintergrund des folgenden Dialogs gelegt. Diese schaurige Akustik, die leider in die Realisierung von Düben kaum Eingang fand, bricht im Skript ab, als Heidkliff ankündigt, nun in einer Bucht zu baden. Es folgen leise Geräusche eines Strandes, die sich steigern, während Heidkliff gegen sie anspricht (12): "Man hört Hunde bellen, Kinder schreien, Menschengewühl, kurzum, die Geräusche eines überfüllten Strandes an einem schönen Tag." Dieser Lärm hat laut Regieanweisung unerträglich laut zu werden, er wurde aber in der Realisierung - vielleicht um das Publikum zu schonen - nicht umgesetzt.

Vielerlei Geräusche, die sowohl von ihrer Art als auch von ihrer Lautstärke her alles andere als angenehm sind, begleiten laut Skript auch die Installation der ausfahrbaren Zähne. Man hört das gräßliche Surren eines Zahnarztbohrers und das (19) "Geräusch des Klempners, wenn er auf ein Rohr schlägt." Dies quittiert Emily mit Schreien und Stöhnen. In der Realisierung allerdings werden auch diese Geräusche zu einer leisen, stilisierten Mischung aus Hall und Preßlufthammer. Als der Zahn endlich montiert ist, hört man ein Videospiel, sobald Emily auf den verborgenen Knopf drückt (21). Ein lauter Hammerschlag auf ein Werkstück deutet an, daß Heidkliff den Zahn wieder in den Kiefer zurückschlägt (22). Diese Geräusche aus dem handwerklichen und technischen Bereich haben eine ähnliche Wirkung wie der Jargon der Technik (vgl. Kapitel 2.4.1), mit dem über zwischenmenschliche Beziehungen

<sup>173</sup> Er verbietet ihr ebenso das Geräusch eines Bisses in ein pralles Würstchen, nachdem sie es von sich gab (5) und bedankt sich für ihr Schweigen. Nach dem Geräusch eines überlauten Bisses in ein Stück Knäckebröt, fordert er sie auf, das Geräusch zu unterlassen, das entsteht, (8) wenn man in eine Halsschlagader zu beißen versucht. Leises Donnergerollen und fernes Krachen wie von einer Lawine begleiten das Sondieren des Halses ihres Geliebten (15).

gesprochen wird. Leider gingen auch sie in die Realisierung nur als Geräuscmix aus Piepsen und Spielautomatenklängen ein. Dieser unterlegt die Rede des Heiligen und bildet einen schönen Kontrast zur lieblichen Stimme, mit der dieser Herr über das Radio von stinkenden 'Kanälen' spricht. Dem polysemen Aspekt dieses Wortes trägt hier die Akustik Rechnung, denn man hört laut Skript (aber nicht in der Umsetzung) einen Badewannenabfluß gluckern (26).

Am Ende dieses Hörspiels steht ein längerer Monolog Heidkliffs, der mit Geräuschen eingeleitet und untermalt wird (30): "Man hört draußen die Geräusche der Landschaft und ihrer Tiere, im Laufe des Schlußmonologs werden die Geräusche immer leiser, dann ruhiges idyllisches Ausklingen der Landschaftsgeräusche und Tierlaute." Dieser Bogen in der Geräuschanordnung von Spannung bis zum harmonischen Ende kann als Verweis auf die Struktur der trivialen Vorlage gewertet werden. Der Schlußmonolog Heidkliffs endet mit Ich-Rufen, die langsam in Tierschreie übergehen, jedoch in der Realisierung durch - ebenfalls bedrohlich anmutende - grelle Orgelakkorde ersetzt werden. Laut Skript werden diese Geräusche am Ende sehr laut, bis eine Tür zuschlägt und Stille eintritt. Ein letzter rügender Kommentar des Sprechers ist der Schlußsatz des Hörspiels.

In *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* deutet Musik, ähnlich den Jargons, Zeitsprünge an: Als Nora gegen Ende des Hörspiels Weygang mit ihrem Wissen über das geplante Kernkraftwerk droht, wird diese Vorwegnahme der Zukunft musikalisch unterstützt (44f), denn im Hintergrund setzt moderne Musik ein. Diese wird immer lauter, während Nora in Gedanken das Szenario rund um das Atomkraftwerk entwirft. Auch die antisemitischen Statements Helmers am Ende des Hörspiels (49), der den Fabrikbrand der jüdischen Konkurrenz in die Schuhe schieben will, nehmen die Zukunft vorweg und werden durch Musik unterstrichen: Auf den Bericht über den Brand folgt Marschmusik aus dem Radio, die Anklänge an den frühen Faschismus enthält und den Schlußpunkt des Hörspiels bildet. Neben der Andeutung von Zeitsprüngen haben Musik und Geräusch die Aufgabe, Ortswechsel anzuzeigen. Z.B. leiten Maschinengeräusche immer den Schwenk in die Fabrikhalle ein. Der Konferenzraum der Fabrik wird durch Gläserklirren und dezente Hintergrundgeräusche markiert.<sup>174</sup> Rein akustisch vermittelt wird auch das Gerangel von Nora und Annemarie: Man hört einen kurzen Kampf und den Sturz Annemaries (30). Im Folgenden wird Helmer gepeitscht, was im Hörspiel das Zischen der Riemen und die Schmerzensschreie Helmers verdeutlichen. Nur über Kampfgeräusche und Schmerzenslaute (43) wird auch der Rausschmiß Krogstads aus Noras Zimmer vermittelt. Zwei Szenen später ist der Handlungsort wieder die Fabrikhalle. Klopfen und Hämmern à la Hobbytischler deuten dies an (36f). Der desolate Zustand der Fabrik wird durch Geräusche des Krachens und Splitterns unterstrichen. Diese verfremdeten Geräusche sind jedoch mehr

<sup>174</sup> Eine ähnliche Clubatmosphäre, angedeutet durch gedämpftes Gläserklirren und dezente Stimmen, herrscht beim ersten Zusammentreffen von Helmer und Weygang. Leise Schlagermusik oder Tangomusik der zwanziger Jahre leitet jene Szenen des Hörspiels (21, 30 u. 42) ein, in denen der Ort der Handlung das



als Ersatz für die optische Komponente des Dramas. Sie zeigen überdeutlich den bevorstehenden Zusammenbruch der Fabrik, und doch scheint keine der Figuren sie wahrzunehmen.

In *Frauenliebe - Männerleben* kommt der Musik sogar mehr Bedeutung zu als im vorausgegangenen Drama. Liszt begibt sich im Hörspiel immer wieder ans Klavier, um seine Begabung vorzuführen, und Clara tut dies sowohl als Beweis für ihr eigenes Talent als auch für das ihres Mannes, dessen Stücke sie nachspielt. Die restlichen Personen sind dann gezwungen, sich über die Musik hinweg anzuschreien. Das Klavierspiel, das in die Handlung eingebunden ist - es ist bedeutsam, wer gerade was spielt - hat handlungstragende Funktion.

Das Hörspiel beginnt mit penetranten, nervtötenden Fingerübungen Maries auf dem Klavier in der Halle des Hotels. Czernys Trillerübungen sind bei ihr von Fehlern durchzogen, werden ständig unterbrochen und von Neuem begonnen (3). Sie sind der erste Hinweis auf Maries lebenslange Tortur, auf ihre Abrichtung zur Künstlerin. Auch der Auftritt von Liszt wird mit Musik unterlegt. Die Regieanweisung (12) fordert, daß eine Tür aufgerissen wird und man Liszt eine seiner Melodien singen hört, "bis die Musik einsetzt und großes Orchester sozusagen fliegend übernimmt." Dieses wird beim nun folgenden Dialog zwischen Clara und Liszt in den Hintergrund gelegt. Dieser Einsatz von Musik parodiert amerikanische Musicalfilme, in denen z.B. Frank Sinatra singend ankommt und sofort ein Orchester einsetzt. Er ist kein naturalistischer.

Auf der anderen Seite übernimmt das Ohr in diesem Hörspiel oft die Aufgabe, jene Zusammenhänge zu erfassen, die im vorausgegangenen Drama sichtbar sind: Das Gepolter eines umfallenden Möbels (13) zeigt im Hörspiel an, daß Clara ihre Ankündigung, vor Liszt zu knien, in die Tat umsetzt. Auch der Abgang der Fürstin und der darauf folgende Kampf zwischen Liszt und Clara wird rein über das Zusammenspiel von Geräusch und Musik vermittelt (25): Liszt spielt vor sich hin, im Hintergrund wird eine Tür zugeworfen, sein Spiel bricht ab, dann fallen Möbelstücke um (27).<sup>175</sup> Nachdem Liszt sich vom wiederholten Kampf mit Clara erholt hat, hört man ihn wieder keuchen, aber diesmal nicht krankhaft, sondern lustvoll. Das Geräusch vermittelt, daß er sich an Clara reibt. Sie jedoch scheint dies alles nicht mitzubekommen, spielt Klavier und spricht dabei zu sich selbst. (35). Nach dem Abgang Liszts am Ende dieser ersten Szene lautet die Regieanweisung für Clara (39): "im Vordergrund, sehr ruhig, beginnt leise Kreisleriana zu spielen, immer lauter, sobald sie zu reden aufhört, normale Lautstärke. Das Klavierspiel dient als Zwischenspiel." Die Musik hat hier also auch strukturierende Funktion. Die Überleitung zum nächsten Ort und damit zum zweiten Teil geschieht nun über jäh einsetzende Hotel- und Speisesaalgeräusche wie Geschirrklopfen und Eßgeräusche (40), während Marie im Hintergrund eine Sonatine spielt. Die Musik hört erst auf, als Liszt nach einem über Geräusche vermittelten Gerangel das Klavier erobert und ein Virtuosenstück spielt, das sehr fern im Hintergrund zu hören ist.

---

Boudoir Noras ist. Den Wechsel zur Wohnung Helmers deuten Küchengeräusche wie das Klirren von Teegeschirr an, während gleichzeitig im Hintergrund leise Musik aus dem Radio läuft.

Als erstmals Robert Schumann die Bildfläche betritt, häufen sich die grotesken, turbulenten Sequenzen, die viel von Geräuschen leben. Sein irrsinnig lautes, fast unerträgliches Schreien, nachdem Clara sich mit einem Altarbild verglichen hat, ist begleitet von Geräuschen eines Tumults im Speisesaal (51). Das akustische Chaos steigert sich, als Robert Beethovens Fünfte singt und als sein eigenes Werk ausgibt (53). Abwechselnd singen die Figuren das Stück mit, während Camilla zur allgemeinen Belustigung den skurrilen Gesang am Flügel begleitet. Vor dieser Geräuschkulisse spricht Clara wie zu sich selbst, bekommt Robert Lachanfälle und plärrt das Kind Marie. Camilla spielt nach und nach stockender und lacht dazu laut, bis Clara an ihr rüttelt. Daß dieser Konflikt ebenfalls mit Gewalt gelöst wird, zeigen wieder Geräusche eines Ringkampfes, bis das Beethovenstück jäh abbricht. Nach einer Pause übernimmt Clara das Klavier und spielt perfekt Schumanns große fis-moll-Sonate. Mit dieser Musik im Hintergrund findet der Streit über die Urheberschaft der Sonate statt, welche Schumann, mit Clara kämpfend, abstreitet.

Geräusche treten in *Frauenliebe - Männerleben* auch in Form von tosenden Naturgewalten auf. Wie schon im Umgang mit Naturmetaphern gezeigt, bricht die Autorin auch auf akustischer Ebene die gängigen Regeln, denn üblicherweise sind z.B. Stürme Bilder für die Seelenzustände der Figuren, kündigen dramatische Ereignisse an oder verdecken in trivialen Gattungen das Fehlen kausaler Zusammenhänge. Ähnlich wie Jelinek Redewendungen, Sprichwörter und Bilder auf rein sprachlicher Ebene in ihrem konkreten Sinn erfaßt, tut sie dies auch mit Hilfe von Geräuschen. Wenn Liszt vom (64) "Blitzstrahl (...) menschlicher Liebesleidenschaft" nach dem Mord an Robert spricht, ist von ferne leiser Donner zu hören, der immer näher kommt. Als er lauter wird, meint Clara, es donnere, (66) "weil ein Genie verschieden ist". Während dieses Getöses tut Clara kund, ein Edelweiß für Robert holen zu wollen, worauf Geräusche eines Steinschlags, von zu Tal rollenden Felsen und ein Windesbrausen wie auf einem Berggipfel zu hören sind. Vor dieser Geräuschkulisse spricht Clara zu ihrem toten Gatten und versucht, Friede mit ihm zu machen. Der Hintergrund wechselt nun zur Idylle (71): Man hört Kuhglocken, eine Sennerin jodelt fröhlich, ein Senner juchzt. Nach einer Pause beginnt Clara plötzlich Beethovens Fünfte zu spielen - zuerst noch leise und immer wieder von Donnergrollen unterbrochen, bis sich ihr Spiel langsam steigert. Die Regieanweisung nach den letzten Worten Claras lautet (72):

krachender Donnerschlag, der das Signal zu einer gigantischen Steigerung des Klavierspiels ist, vielleicht mit Orchester, aber, noch besser, auf elektronischem Wege eine Steigerung, bis die Musik nur mehr ein ohrenbetäubender Geräuschbrei ist. Am Höhepunkt bricht alles jäh ab. Wieder Pause. Totenstille.

Dieses Nebeneinander von Sturmgeräuschen und friedlichen Kuhglocken<sup>176</sup> spiegelt den Widerspruch, der das Leben Claras durchzog: Einerseits preist sie sich in den zitierten Briefen an ihren Gatten

<sup>175</sup> Ähnliche Geräusche begleiten den Kampf zwischen Mutter und Tochter (30).

<sup>176</sup> Der Wechsel zwischen idyllischen und bedrohlichen Geräuschen am Ende hat im Drama Clara S. sein Äquivalent in der Kulisse. Die letzte Szene spielt dort in einem mit Prunk überladenen Raum, in dem gleichzeitig ein kitschig anmutender Berggipfel mit Edelweiß installiert ist.

glücklich an seiner Seite, andererseits leidet sie unter seiner Mißachtung und seiner offensichtlichen Sabotage jedes ihrer Versuche, künstlerisch zu wirken.

Ein ähnliches Nebeneinander von idyllischer Akustik und aggressiver Rede ist im Hörspiel *Wolken.Heim.* (4) zu beobachten. Es ist hier aber ein Zeichen dafür, daß Heimatkitsch und nationales Pathos nur zwei Seiten derselben Medaille sind. Die Akustik von *Wolken.Heim.* soll prinzipiell laut einleitenden Regieanweisungen (0) “von extrem künstlich (‘sound art’) bis naturalistisch (Originalton)” reichen. Zum Teil werden auch naturalistische Geräusche mit elektronischen verbunden (6).

Nicht zuletzt durch die Akustik werden Akzente im Vergleich zum vorausgehenden Drama verschoben. Der Monolog des Wir wird in der neuen Gattung stärker in den Kontext des Diskurses um Nation und Vaterland gestellt, wie er an Stammtischen stattfindet und bekommt mehr den Anschein der Normalität als im Drama. Die Orte, an denen dieser rechtslastige Diskurs stattfindet bzw. stattfinden kann, sind über entsprechende Geräuschkulissen als alltägliche kenntlich gemacht. Das Hörspiel beginnt mit Geräuschen einer Autobahn: Zu hören ist (1), “stehender und fließender Verkehr, Radiodurchsagen, Tiere, Hubschrauber, jemand summt zur Klampfe ein Wanderlied”, bevor der alte Tote zu sprechen beginnt. Mit jeder neuen Stimme ändert sich die Akustik. So entsteht vor Beginn der Rede des jungen Toten ein (2) “künstlicher Raum”, der laut Regieanweisung z.B. durch space-delay hörbar sein muß und an den sich die Sprechdiktion anpaßt.

In angestrengtem Ton beschwört der junge Lebende die nationale Einheit, während die Akustik einen Sportraum mit Nebengeräuschen von Körpertraining und von fern ein Fußballstadion aufbaut. Später (8) spricht er, während er genießerisch ein heißes Duschbad nimmt. Auch der Ruf (13) “Deutsche! Deutsche!” wird wie ein Fußball-Schlachtruf wiederholt. Prinzipiell baut die Akustik des Hörspiels oft Räume auf, in denen Menschenmassen aufeinandertreffen, um sich zu amüsieren und zu konsumieren. So fordert die Regieanweisung in direkt aufeinander folgenden Passagen (18) jeweils “naturalistisch” eine “Menschenmasse, Fußgänger”, eine “Menschenmasse im Supermarkt” und eine “Menschenmasse am Bahnhof”. Im Hörspiel werden so die Orte markiert, an denen ‘Masse gemacht’ wird, die der Deutschen und die der KonsumentInnen. Raben ersetzt in der Realisierung die Akustik der großen Plätze allerdings durch Schritte auf Kies oder im Moos und paßt sie so mehr an die im Text wiederkehrende Metapher des Wanderers an.

Manchmal hält die Autorin hinsichtlich Akustik und Sprechdiktion an einem Ort fest und variiert ihn. So soll akustisch eine Festtafel (19) “wie eine Betriebsfeier” aufgebaut werden, diese wird “nach und nach künstlicher (etwa wie die Leichenfeier der wiedererstandenen Toten) (...), es beginnt mit einer Tischrede, dann wird gegessen und getrunken und musiziert und gesungen.” Entsprechend dieses Aufbaus werden Trinksprüche ausgebracht, Tischgespräche geführt, oder es wird Beifall gespendet, und nach und nach sprechen alle mit (21) “Begeisterung und Pathos im Widerstreit mit Sentiment und Derbheit”. In der Realisierung durch Raben hört man zuerst Instrumente, die gestimmt werden, dann polterndes Stühlerücken sowie Geräusche des Essens und Trinkens, unterlegt von stimmungsvoller Musik und

spontanem Beifall. Am Ende dieser Sequenz bricht in der Realisierung allgemeine Begeisterung aus: Es sind Fußballrufe, Hupen von Fans und das Deutschlandlied zu hören, was hier ausgezeichnet paßt.

Ein anderer Ort des Alltags soll im Hörspiel über Originalton eingespielt werden, nämlich der (5) "Kaffeetisch im Garten, Geräusche nach Zufall, Kinder Hunde, Vögel, Verkehr". Hier trägt der alte Tote faschistoide Phrasen wie "ganz beiläufiges Geplauder" vor. Während er spricht, ist im Hintergrund (14) "undefinierbares aus dem Kurzwellenbereich, dazu Ticken eines Weckers" zu hören. Auf diese Weise stellt Jelinek die Rede in den Kontext der nationalsozialistischen Propaganda, denn die Assoziation zu über Volksempfänger gesendeten Hitlerreden stellt sich ein. Daneben überführt Elfriede Jelinek auch in diesem Hörspiel mit akustischen Mitteln Bilder ins Konkrete: Zwischen den Sätzen des alten Toten - Sinnbild des Wiedergängers und des Fortlebens des totgesagten Faschismus - sind (11) "kurze Horrorklänge" eingefügt, als er von einer Geschichte spricht, in der die Hand aus dem Grab wächst und auf ihn zeigt. Am Ende des Hörspiels wechselt die Akustik nochmals zu einer künstlichen, denn ein (22) "Computer hat alle Stimmen gespeichert und spuckt sie wieder aus."<sup>177</sup> Das hochgradig Artifizielle des Hörspiels wie auch die Konstruiertheit der vom Wir propagierten angeblich natürlichen Volksgemeinschaft spiegelt sich in diesem akustischen Fazit wider.

Die Musik hat in *Wolken.Heim.* zweierlei Funktionen: Zum einen werden Passagen des Textes von einer Sängerin im Mezzosopran und von einer Liedertafel (einem Männerchor) gesungen und manchmal außerdem am Klavier begleitet. Philosophische Texte werden also nicht nur aus ihrem Kontext gerissen, sondern zusätzlich über den Gesang in eine eingängige akustische Form gepreßt. Zum anderen fließt (0) "Musikmüll, von deutsch-national bis 'volkstümlich'" ein. Für dessen erste Einspielung verlangt die Regieanweisung eine (6) "(quasi dokumentarische Folklore-Aufnahme) '...in unserm Wald, auf unsre Bäum, am liebsten stirbt man doch daheim'", später soll sie (9) "klassisch-romantisch" sein und dann wie (12) "Guten Morgen, Deutschland" aus dem Autoradio klingen. Diese Musik hat ähnliche Funktion wie die aus dem Alltag stammenden Geräusche. Sie verflacht das Pathos des Wir, indem sie es in eine seichte musikalische Umgebung setzt.

Die ins Hörspiel *Burgteatta* eingebundenen Geräusche und Lieder entstammen drei verschiedenen Bereichen. Der erste ist der des Theaters: Die Familie scheint sich konstant auf einer Bühne zu befinden, auch wenn gerade das Mittagessen eingenommen wird. Aus dem häuslichen Bereich entstammen andere, meist grausige Geräusche, die in erster Linie dazu dienen, Handlungen, die im vorausgegangenen Drama *Burgtheater* auf der Bühne stattfinden, akustisch zu vermitteln. Die dritte Art von Geräuschen ist als akustische Umsetzung der schon behandelten Intertextualität zu werten, die sich aus dem Bereich des Trivialen speist.

<sup>177</sup> In der Realisierung sind im Hintergrund harte Techno-Beats zu hören, während die Sätze von unterschiedlichen stereophonen Positionen aus gesprochen werden. Gleichzeitig erklingt ein rhythmisch wiederholtes "wir aber wir aber".

Das Hörspiel beginnt mit Geräuschen, die einen Abend im Burgtheater simulieren, während vor dessen Türen, am Heldenplatz, der Anschluß Österreichs an Nazideutschland vollzogen wird. Schon in dieser Akustik läuft zusammen, was inhaltlich zusammen geführt wird: Das Burgtheater als hohe Kunst, die Wiener Musik und die darin enthaltene mörderische Gemütlichkeit, die so gut zum Faschismus paßt (2):

DAS ERWARTUNGSVOLLE PUBLIKUM VOR DER AUFFÜHRUNG / INSTRUMENTENSTIMMEN / DANN ENTFERLTE WIENER MUSIKEN; DASS ES EINEN GRAUST (... ) SIEG-HEIL-RUFE (ÖSTERREICHISCHE) / NAZIREDENAUSSCHNITTE (ÖSTERREICHISCHE) / MARSCHKOLONNEN / FLIEGERALARM

Wir befinden uns an einem Abend im Burgtheater während des Faschismus bzw. der sogenannten Ostmark-Epoche. Doch es folgt kein hehrer Ton, sondern ein schrilles Lied, das die Operette *Der Vogelhändler* von Carl Zeller parodiert. Es wird von Schorsch, Käthe und Istvan, die alle am Mittagstisch sitzen, im schrägsten, unechten Österreichisch gesungen und vom Publikum mit großem Beifall quittiert. Mit Begeisterung (2) begrüßt ein imaginäres Burgtheater-Publikum 1941 ihre gefeierten MimInnen. Applaus ist auch oft dann zu hören, wenn die Figuren ihre faschistoiden Phrasen zum besten geben (z.B. 7) oder den Beifall regelrecht einfordern (z.B. 18). Diese Ovationen werden allerdings in der Krogmann-Fassung nicht immer umgesetzt.

Musik ist in diesem Text von Anfang bis Ende entstelltes Zitat. Immer wieder beginnen die Figuren scheinbar zusammenhangslos Wiener Lieder zu trällern (14f). In der Krogmann-Fassung singen sie sogar noch öfter als im Skript vorgesehen ganze Textpassagen. Der Versuch der Figuren zu beweisen, daß (32) "der Österreicher sang und klang" sei, wird durch die Einspielung von Landlern (31) - in der Realisierung ersetzt durch Vibraphon-Musik - nur scheinbar untermauert: Die Musik ironisiert die auf Gemütlichkeit basierende nationale Identität nochmals. In der Krogmann-Fassung wurden diese 'typisch' österreichischen Musikeinlagen verjazzt. Hillgruber (1991. 14) hebt die zentrale Bedeutung der Musik für diese Inszenierung hervor: Unbarmherzig sei der Komponist Michael Naura "mit Trompete, Baß und Vibraphon auf Operettenmelodien à la "Wiener Blut" und auf Heurigenlieder losgegangen, und befördert damit die schräge Komik der Sprache und der surrealistischen Geräuscheffekte."

Ein Zitat aus dem Bereich der trivialen Gattungen - insbesondere aus dem gemütlichen Film à la Hans Moser - ist die Einspielung von Schrammelmusik, die Istvan wütend einfordert. Ein groteskes Filmzitat ist auch die Pose des tollkühnen Reiters, die Istvan einnimmt, und schon hört man kurz ein Pferd wiehernd vorbeirasen (13).

Den akustischen Schluß des ersten Teils (32) bildet zunächst zögernder Beifall, dann kurze Wiener Zwischenmusik (die leider in der Realisierung fehlt), gefolgt von Kriegsgeräuschen wie Bomben, Granaten und Panzern. Die Akustik führt hin zum zweiten Teil, der 1945 angesetzt ist: Die sowjetische Armee steht vor Wien. Auch hier wird auf akustischer Ebene sowohl ein Bühnenraum als auch ein Ort in der Wohnung der SchauspielerInnenfamilie aufgebaut: Man hört (33) verlegenes Hüsteln des Publikums

als Ausdruck eines kleinen Unmuts: Die Vorstellung soll endlich wieder beginnen. Knarrende Türen und schlagende Uhren markieren im Verlauf des zweiten Teils den 'privaten' Teil.

Die Geräusche aus diesem Bereich sind in erster Linie Ausdruck der auch unter den Mitgliedern der Familie herrschenden Gewalt, die im Drama offen auf der Bühne ausgelebt wird. Schon ein Kichern der Kinder reicht für (2) "TROCKENE OHRFEIGEN" aus. Man hört die Essenden schmatzen, ein Soßensturzbach ergießt sich wiederholt geräuschvoll aufs Tischtuch (4f) und wird prompt mit scheppernden Ohrfeigen quittiert. Hörbare Schläge mit der Reitgerte (9) teilt Käthe auch aus, wenn die Kinder ihre zitierten Filmszenen unterbrechen.

Aus dem Theaterleben bekannt ist der Alpenkönig, der im Hörspiel für den österreichischen Widerstand sammelt. Sein Erscheinen wird begleitet von Donner und einer (19) "ALPENKÖNIG-MUSIK". Er selbst ist zu hören "ÜBER LAUTSPRECHER, DESSEN TONQUALITÄT IM LAUFE SEINER ZERSTÖRUNG IMMER SCHLECHTER WIRD". Einen Teil seines Textes soll der Alpenkönig (20) "À LA RAIMUND" singen. Während er von den SchauspielerInnen abgewiesen und zuletzt umgebracht wird, fordert die Regieanweisung die akustische Demolierung des Lautsprechers und hörbare Schläge auf den Bittsteller. Ein letztes (25) "KRATZEN DES ALPENKÖNIGLICHEN LAUTSPRECHERS" beendet seinen erfolglosen Auftritt. In der Realisierung fehlt allerdings sowohl der Donner als auch die Alpenkönigsmusik, was die Zitathaftigkeit der Figur mindert. Die Stimme ist nur leicht verzerrt und die akustische Demolierung wird nur über schweres Atmen umgesetzt.

Dieses Intermezzo steht in hartem Kontrast zum Schluß des Hörspiels. Denn am Ende singt Istvan zunächst alleine dann mit den anderen Figuren zusammen "Wir wollen sein ein einig Vulk von Gegnern" (56). Alle, auch das Publikum, sind wieder ÖsterreicherInnen und waren potentielle WiderstandskämpferInnen. Die Stimmung ist euphorisch, so daß sich sogar kurz darauf Tanzmusik einschleicht, bis Käthe (61) "SINGT, ABER WIE". Grauslig trällert sie *Muß i denn* und *Liebling der Matrosen*. Die Einspielung von (62) "WALZER / WIENER SÄNGERKNABEN / GLOCKEN USW." leitet das abschließende Gestammle der Figuren ein. Die Schlußsätze des Hörspielskripts bestehen aus folgender Regieanweisung (63): "WENN NOCH KRAFT VORHANDEN IST; SINGEN ALLE NOCH EINMAL HYMNISCH: "GRIESS ENK GOTT, ALLE MITEINANDER ...!" / APPLAUS DECKT ALLES ZU; DER ABER DANN ABRUPT ABBRICHT!" In der Krogmann-Fassung singen die Personen am Ende noch einmal "wir wollen sein ein einig Vulk von Gegnern." Der Regisseur beendet so das Hörspiel anders als im Skript vorgesehen mit einem deutlichen Hinweis auf die Zukunft, d.h. auf die österreichische Variante der Vergangenheitsbewältigung. In diesem Hörspiel haben Musik und Geräusch also erstens die für das konventionelle Hörspiel typische Funktion, Ort und Zeit der Handlung zu markieren. Daneben ist in diesem wie auch in vielen anderen Hörspielen der Einsatz dieser akustischen Mittel sehr eng mit vielen in den vorausgegangenen Kapiteln beschriebenen sprachlichen Methoden Jelineks verbunden und unterstützt diese: Die in den Regieanweisungen festgelegte Akustik ist in den

Hörspielen oft Zitat, konkretisiert Bilder, unterstützt die stereotype Personenzeichnung und trägt durch die Vermittlung von Zeitsprüngen zur Vielschichtigkeit der Texte bei.

#### **2.4.3.4 Stimmentausch und Frage-Antwort-Spiele**

Das Mittel des Stimmentausches kommt nur in einem Hörspiel vor, hat dort jedoch große Bedeutung: In der *Ballade* tauschen die Männer und die Frauen ihre Stimmen. Wenn die Regieanweisung "Stimmentausch" lautet, dann (0) "müssen die jeweils handelnden Personen ihre Stimmen vertauschen, so daß eine Frauenrolle von einem Mann gesprochen wird und umgekehrt bis zum Widerruf. In der stereophonischen Anordnung vertauschen die männliche und weibliche Stimme ihre Position." Der Stimmentausch macht das Groteske dieses Hörspiels aus.

Der erste Stimmentausch des Hörspiels vollzieht sich zwischen der Ballerina und dem Dirigenten (21-25). Beide setzen ein zuvor begonnenes Gespräch über Weiblichkeit mit vertauschten Stimmen fort. Zunächst weist der Dirigent mit der Stimme der Ballerina auf die Unmöglichkeit hin, Weiblichkeit und künstlerische Arbeit zusammenzubringen (21): "das Berufsleben wird bald seine Spuren in Dein Gesicht ziehen und es hart und bitter machen. Alles weibliche Weiche wird verschwinden." Auch die Ballerina macht sich mit der Stimme des Dirigenten ernsthafte Sorgen um ihre "Weiblichkeit und Weichheit". Trotz vertauschter Stimmen hält dieses Paar also zunächst an den Mythen von Weiblichkeit und Kunst fest, zieht sie aber gleichzeitig über die vertauschten Stimmen ins Lächerliche. Doch die Ballerina mit der Stimme des Dirigenten fühlt immer mehr (23) "diesen harten männlichen Zug." Er geht einher mit leichten Zweifeln am Genie des Künstlers. Die Rollen beginnen schon bei diesem ersten Stimmentausch sich an die veränderte Stimme anzupassen. Beim zweiten Dialog dieses Paares mit vertauschten Stimmen (33-36) verstärkt sich diese Tendenz: Der Dirigent wird mehr und mehr unterwürfig und will seine Kunst einem glücklichen Liebesleben opfern. Die Ballerina äußert vermehrt Zweifel an ihm bzw. seinem Werk und hält ihn zur Arbeit an. Bei ihrem dritten Aufeinandertreffen mit vertauschten Stimmen soll er einfach schweigen (41).

Als zweites Paar tauschen Jane und Tarzan ihre Stimmen. Schon vor dem Stimmentausch gerieten die Geschlechterrollen leicht ins Wanken, da Jane sich sexuell begehrend zeigte. Tarzan wollte sie zum Schweigen bringen, indem er ihr den Verlust an Weiblichkeit prophezeite, falls sie an ihren Wünschen festhielte. Doch nach dem Tausch der Stimmen ist der erste Satz Janes, den sie mit Tarzans Stimme sagt (27): "Tarzan, ich glaube, soeben ging meine Weiblichkeit verloren. Ich habe ein Bedürfnis, Tarzan." Ihr Bedürfnis nach gelebter Sexualität und einem weichen Pulli formuliert sie nun mit Vehemenz, während Tarzan sie mit Janes Stimme nochmals vor dem Verlust der Weiblichkeit warnt. Die Personen scheinen auch hier nicht nur die Stimmen zu tauschen, langsam kippt auch das Machtgefälle. Janes Weiblichkeit scheint nun endgültig verloren. Auf Tarzans Frage, ob sie auch alles getan habe, um den Pulli (28) "weiß und weich zugleich zu machen", antwortet Jane mit Tarzans Stimme, den Stimmentausch selbst kommentierend: "Nein! Hart und unmelodisch kommt dieser Schrei." Diese Tendenz verstärkt sich im

zweiten Dialog des Paares mit vertauschten Stimmen. Tarzan wird zur wimmernden Memme, die von Jane tyrannisiert wird (37f).

Als drittes Paar tauscht das Ehepaar Lindbergh die Stimmen (29). Auch hier ändert sich zwar nicht die Ansicht darüber, was typisch weiblich und typisch männlich ist, aber das Verhalten der Personen. Der Frau gilt nun Männlichkeit sehr viel und der Mann weiß nun das Familienleben zu schätzen. Vor dem Stimmentausch wollte Frau Lindbergh ihren Gatten um jeden Preis vom Flug abhalten. Jetzt stellt sie ihn, der lieber zu Hause bleiben möchte, als Heulsuse hin. Die Szene vor dem Stimmentausch wiederholt sich mit vertauschten Stimmen und Rollen. Stimme und Gesagtes bleiben gleich, doch die Figur hat gewechselt. Lindbergh erkennt, mit der Stimme seiner Frau sprechend, deren neue Härte und damit wiederum den Verlust an Weiblichkeit. Frau Lindbergh zeigt mit der Stimme ihres Mannes plötzlich männliche (29) "Härte und Entschlossenheit" und hält doch an den angeblich natürlichen Aufgaben von Männern und Frauen fest. Der Stimmentausch irritiert mehrfach.

Doch gegen Ende des Hörspiels (ab 48) wird er wieder rückgängig gemacht, so daß jetzt auf formaler Ebene wieder Ordnung hergestellt ist. Die stereophonische Anordnung der Stimmen ist wieder die anfängliche. Obwohl nun die Stimme, d.h. das biologische Geschlecht (sex), wieder zur Figur paßt, tut dies die Geschlechterrolle (gender) nicht mehr. Jane ist sexuell aggressiver denn je. "Tarzan!!! Wirst Du wohl hierher kommen!" (50) sind ihre letzten Worte. Die Ballerina erklärt mit ihrer Stimme sowohl den Künstler als auch dessen Werk als schwachsinnig (51), und Frau Lindbergh zwingt ihren weinenden Gatten ins Flugzeug.

Parallel zum Stimmentausch sind die Einschübe im Text zu verstehen, in denen sich zwei Männer über Mode, Schminke und ähnliches unterhalten. Wie beim Stimmentausch stimmt das Gesagte (die weibliche gender-Rolle) nicht mit dem Geschlecht der Stimme (sex) überein. Über diese Kurzdialoge wie auch über den Stimmentausch spielt die Autorin mit den Kategorien sex und gender.

Zusammenfassend können beim Stimmentausch drei Phasen unterschieden werden, die am KünstlerInnenpaar besonders deutlich hervortreten. Zunächst sprechen die Figuren mit der eigenen Stimme und halten sich an die ihrem biologischen Geschlecht (sex) zugeschriebene Rolle (gender). Die Gleichung zu Beginn des Hörspiels lautet demnach: Figur = Rolle (gender) = Stimme (sex). Z.B. spricht die Figur der Ballerina zunächst mit der ihrem biologischen Geschlecht entsprechenden Stimme und hält sich sowohl im Habitus als auch bezüglich der Ansichten, die sie vertritt, an die für die Frau vorgesehene Geschlechterrolle.

In der zweiten Phase tauschen die Personen die Stimmen, so daß nun die Gleichung Figur = Stimme (sex) aufgehoben wird, da die Ballerina von einem Mann gesprochen wird. Die Gleichung Figur = gender gilt noch in der Hinsicht, daß an den Mythen über Weiblichkeit und Männlichkeit weiterhin festgehalten wird. Sie geht aber hinsichtlich der Art, wie diese von Frauen mit männlicher Stimme aggressiv verteidigt werden, nicht mehr auf. Im Verlauf des Stimmentausches stimmt auch Figur = gender immer



weniger, d.h. es geht immer mehr in die Richtung Figur  $\neq$  (sex = gender). Denn die Ballerina spricht nicht nur mit männlicher Stimme, sondern wird immer fordernder und greift den Dirigenten an. In der dritten Phase werden die Stimmen wieder zurückgetauscht, doch nichts ist mehr wie zu Beginn. Denn nun gilt Figur = sex, aber die Frauen können sich nicht mehr in ihre Genderrolle fügen.

Serkes (1979. 296) Interpretation des Stimmentausches greift daher etwas zu kurz, wenn er den Figuren ein Bewußtsein für die Geschlechterdichotomie unterstellt und meint, "in dem Augenblick nämlich, als die Partner in vollem Ausmaß die Erfordernisse ihres Berufs und ihrer Männlich- und Weiblichkeitsideale erkennen, tauschen sie die Stimme und gestehen jeweils mit anderer Stimme ihre Blessuren am Idealbild." Doch die Veränderung der Stimmen war zunächst eine rein körperliche, spielte mehr und mehr auch in die Rollen hinein und blieb auch dann erhalten, als Stimme und Figur/Geschlecht wieder zusammenpassen.

So spielt die Autorin über das einfache Prinzip der Umkehrung mit den wesentlichen Facetten der Geschlechterrollen. Doch der Effekt ist fatal: Der Muskelprotz Tarzan, der Inbegriff körperlicher Männlichkeit, bringt Jane nach dem Stimmentausch die blütenweiße, frisch gewaschene Wäsche in der Hoffnung auf ein Lob. Doch der mit der männlichen Stimme gesprochene Text, der stark an die Waschmittelwerbung erinnert, klingt dadurch plötzlich lächerlich. Der Tausch der Stimmen funktioniert sehr gut als akustisches Möglichkeit des Hörspiels, Machtverhältnisse und Sehnsüchte auf internalisierte Verhaltensweisen und geschlechtsspezifische Erwartungshaltungen abzuklopfen, was in anderen Genres kaum möglich wäre.

Insgesamt dreht sich durch dieses akustische Spiel mit vertauschten Rollen und mit an männliche bzw. weibliche Körper gekoppelte Stimmen der Text um. Was von weiblichen Stimmen gesprochen wird und wie es gesprochen wird, ist nicht mehr deckungsgleich mit den an das Geschlecht gebundenen Rollenvorstellungen. Die Motivation für den Stimmentausch legt Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) offen: Sie habe untersucht, was geschieht, "wenn die männlichen und weiblichen Schauspieler ihre Texte tauschen, und schließlich, in letzter Konsequenz, wenn sie ihre Rollen tauschen, wobei klar ist, daß Rolle und Text nicht eins sind, nicht identisch miteinander sind, nicht zusammenfallen." Ähnlich äußert die Autorin sich im Interview mit Roeder (1996. 2) auf die Frage zu einem Theatertext, der ausschließlich und eindeutig für eine Frau geschrieben wurde. Die Ausführungen dazu lassen Rückschlüsse auf den Stimmentausch in der *Ballade* zu:

Wenn eine Schauspielerin diese Texte auf der Bühne spricht, dann fällt das Sprechen und die Sprechende in eins zusammen. Ich weiß nicht, wie es wäre, wenn dieser Text, den so offensichtlich eine Frau zu sprechen hat, ein Mann sprechen würde, das wäre dann vielleicht eine "Unterschreitung", aber ich glaube, es würde überhaupt nicht funktionieren.

Dennoch probiert Jelinek genau dies in der *Ballade* aus, und die Frauen verlieren durch ihr Sprechen in der männlichen Stimme hörbar ihre Weiblichkeit: Frauenstimmen artikulieren überlegen männliches Gebaren, Herrschaft und Genialität, Männerstimmen dagegen Unterwürfigkeit und Unsicherheit.

Geschlechtsspezifische Identifikationsmuster werden ironisiert. Im Gespräch mit Adrienne Braun (1991. 38) bestimmt die Autorin die Funktion dieses Kunstgriffs anlässlich der Uraufführung der auf dem Hörspiel basierenden Oper *Körperliche Veränderungen*:

Rollenklischees, die man gewöhnt ist und einer weiblichen oder männlichen Stimme zuordnet, werden plötzlich entlarvt als Klischees, wenn eine männliche Stimme ein weibliches Rollenklischee spricht und umgekehrt. (...) Das Patriarchat bedeutet ja nicht, daß immer die Männer kommandieren. In der Realität kommandieren oft die Frauen, aber es kommt den Männern zugute, es stärkt das System.

Völlig unangetastet und in einer Weise zementiert, die nach einem Preßlufthammer schreit, sind die Rollen für Männer und Frauen bzw. für gaby und markus im Hörspiel wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß. Das Paar kommuniziert nur in abgegriffenen Standardphrasen, verhält sich genau so, wie es die heterosexuelle Matrix vorschreibt und ist gerade deshalb glücklich. Diese fixen Vorschriften und Rollen für das jeweilige Geschlecht werden in den Interviews auf ihre Brauchbarkeit im Alltag hin abgeklopft. Hier versagen die vermeintlichen Glücksspende, sie schränken ein - vor allem die Frauen - und werden doch von den Befragten nie kritisiert. Die im Telegrammstil abgefaßten Interviews sind so ein Kommentar zur vor Harmonie strotzenden Heftchenroman-Beziehung zwischen gaby und markus. Der persönliche Spielraum ist jedoch in beiden Fällen gleich Null. Es gibt nur vorgegebene Bilder und vorgeformte Hoffnungen.

Ein professionell wirkender Interviewer oder eine Interviewerin - in der Düben-Fassung eine Frau - stellt Fragen zu Alltag, Beruf und den geschlechtsspezifischen Rollenvorstellungen. Vor und nach dem Interview ist Tanzmusik zu hören, die während der Frage-Antwort-Spiele in den Hintergrund gelegt ist. Auf jede Frage gibt eine andere Person eine kurze Antwort. Man hat den Eindruck, es gäbe wie beim Quiz im Fernsehen etwas zu gewinnen, wenn die den gesellschaftlichen Normen entsprechende Replik gegeben wird. Die Perspektive, aus der die Fragen heraus gestellt werden, ist die der Bewußtseinsindustrie. Um die 'richtige' Antwort bei den Befragten zu garantieren, werden die Befragten wie Unmündige behandelt und die Antworten fast ganz vorgeliefert. Das angeblich spontane und authentische Interview ist nur ein Einsetzspiel für Schulkinder. Sogar der Artikel der einzufügenden Phrase wird oft vorgegeben. Wahlmöglichkeiten gibt es nicht, die Wünsche sind bei allen die gleichen. Auch der Wortschatz, aus dem sich die Antworten speisen, ist ein sehr beschränkter.<sup>178</sup> Die verwendeten Adjektive sind sehr undifferenziert und gehen selten über 'schön, gut, alt usw.' hinaus. In diesem Hörspiel werden die Wünsche der kleinen Leute, "die ihnen täglich in den Mund gelegt werden, damit sie keinen Hunger kriegen und mehr essen wollen, als ihnen zusteht, von einer Interviewerin" buchstäblich vorgekauft, meint

<sup>178</sup> Dieser Kunstgriff der Autorin erinnert stark an Passagen ihres Romans *Michael, ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972). Auch dort ergänzen Interviews zu den Themen Arbeit und Idole die Beschreibung des Alltags zweier Fernsehzuschauerinnen. Ebenfalls im Zusammenhang mit diesen Interviews steht eine Passage aus *wir sind lockvögel baby!* (1970. 107f): "GLÜCK und GEBORGENHEIT: nur die familie kann es geben (...) wenn mich jemand fragt, wie ich geliebt werden möchte so kann ich nur sagen so wie ich seit zwanzig jahren geliebt werde."

Jelinek in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 2). Die als Interviews getarnten Ankreuz-Fragen bedeuten, das Glück wird “eingespeichelt und, bevor es noch geschluckt werden kann, wird es als Wunsch nach einer neuen Wohnzimmereinrichtung, auf die man erneut sparen muß, wieder herausgekotzt.”

Diese Interviews in *wenn die sonne sinkt* bewegen sich vor allem um zwei Themenkreise, nämlich den des Berufs und den der Paarbeziehung. Die erste Interviewpassage behandelt das Thema des idealen Partners, wie ihn sich anscheinend jede Frau wünscht, und endet mit Fragen zur idealen Wohnung. Durch die Anordnung der Themen springt der Warencharakter der Wohnung auf die Paarbeziehung über. Die Vorgaben in den Fragen und damit die Einschränkungen in den Antworten werden im Verlauf der Interviews gesteigert. Zunächst ist es den Befragten wenigstens erlaubt, in Halbsätzen oder ganzen Wörtern zu antworten, zum Schluß dürfen sie manchmal nur noch Wörter vervollständigen. Die Fragen sind oft so gestellt, daß das Publikum Schwierigkeiten hat, ihren Sinn zu erfassen. Doch die Befragten - im ersten Interview nur Frauen - sind auf diese Struktur eingestellt, so daß die Antworten wie aus der Pistole geschossen kommen (3):

was gefällt ihnen an ihrem freund vor allem dass er ist? - kameradschaftlich. - (...) was finden sie nicht so wichtig dass ein mann? - gut aussieht. - (...) welchem idealbild entspricht ihr freund nicht das sie einmal hatten dem? - früheren. - (...) in welcher position wünschen sie sich jemand in ? - einer guten. - (...) dass sie sich was für eine wohnung einrichten könnten eine? - schicke. - (...) und was für einen farb..? - fernseher. - und alles nicht wie sondern wie? - nicht alt. modern.<sup>179</sup>

Das zweite Interview (7) behandelt ein ähnliches Thema. Der erste Teil der Fragen wird Männern, der zweite Frauen gestellt. Es geht um die unterschiedlichen Rechte von Mann und Frau. Er darf Witze machen, sie soll aber nicht über alle lachen. Er geht abends in die Kneipe, sie hat die Kinder, aber zum Glück auch das Familienquiz. In der dritten aus Interviews bestehenden Passage (9f), die zu hören ist, während die erste Nacht von gaby und markus vergeht, werden zunächst Männer und dann Frauen über ihre ‘Meinung’ zur Pille und zum Fernsehprogramm befragt: Über die Verhütung wie auch über die Wahl der Fernsehsendung bestimmt der Mann, wie sich alsbald herausstellt.

Der vierte Interviewteil behandelt Fragen zu Berufswünschen und den Folgen des Kinderkriegs für Männer und Frauen (11f), und im fünften werden BewohnerInnen des Lehrlingswohnheims über ihre Zukunftspläne befragt (14): Man will es “weit” bringen und hofft, daß alles “klappt”, was natürlich für den Mann wichtiger ist als für die Frau. Um die Themen Beruf, Geschlechterhierarchie, Vorbilder der Kulturindustrie und Ersatzbefriedigung durch moderne Möbel, Autos, den Italienurlaub sowie um das Fernsehprogramm kreisen auch die folgenden Frage-Antwort-Spiele. Es geht um die immer gleichen und doch als individuell empfundenen Hoffnungen, Idole und Träume.

<sup>179</sup> In der Fassung von Otto Düben wurden aus diesem ersten Interview fünf Fragen gestrichen, die im Skript vorhanden sind. Auch die anderen Interviews wurden in der Realisierung - vielleicht aus Zeitgründen - gekürzt.

Allerdings werden die Befragten mit der Zeit aufmüppiger. In einem Interview gegen Ende des Hörspiels (23) hören sie auf, die in den Fragen vorgegebene syntaktische Struktur einzuhalten, machen ganze Sätze und erzählen ihre tragischen Lebensgeschichten. Man hat den Eindruck, daß der Interviewerin die Kontrolle entgleitet. Sie reagiert im Skript mit Pausen (22f), die in der Realisierung durch Musikeinspielungen ersetzt oder ganz gestrichen wurden. Während der letzten beiden Interviews (28f u. 31f) scheint ihr in der Fassung von Düben langsam der Geduldsfaden zu reißen: Sie spricht immer hastiger und hörbar entnervt. Der scheinbare Kontrollverlust wird akustisch verstärkt: Nach dem üblichen Frequenzwechsel wird zwar die alle Interviews einleitende Musikeinlage angekündigt, aber dann nicht eingespielt. Was folgt, ist ein Interview, in dem Störungen hörbar sind. Die Regieanweisung lautet (26): "die folgenden sätze gestört. zu schnelles ablaufen oder störgeräusche oder abruptes abbrechen. etc." Mythos und Realität prallen nun in den Interviews offensichtlich aufeinander: "was ist ihre arbeit zwar? - schwer. - doch wen füllt sie wirklich aus einen? - menschen. - (...) wofür machen sie ihre arbeit für den? - wochenlohn. - was ist keine dabei? - freude. - was wäre ihnen am liebsten wenn sie in der früh nicht mehr müßten? - aufwachen." Die Limitiertheit der Lebensentwürfe und die sich daraus ergebende Resignation, die die Befragten aussprechen, ist bereits in der Fragestellung vorgegeben. Die Interviewerin wandelt sich so - freiwillig oder nicht - von einer beschwichtigenden Person zu einer, die den Unterprivilegierten zum Ausdruck verhilft, wenn sie auch nach wie vor keinerlei Anteilnahme zeigt. Die Befragten sprechen nun aus, was sie sich kaum selbst einzugestehen wagen. Ihre Blendung bzw. ihr Zweckoptimismus verschwindet aus den Antworten. Was bleibt, ist Resignation.

Ähnlich wie die Interviewerin in *wenn die sonne sinkt* legt auch der Sprecher im *Portrait einer verfilmten Landschaft* die Antworten auf seine Fragen Josefa in den Mund. Er geht davon aus, daß sie ein schönes Leben an der frischen Luft hatte, fordert die entsprechende Antwort. Wenn sie nicht in seinem Sinne reagiert, überhört er dies. Das Verfahren der Frage-Antwort-Spiele aus *wenn die sonne sinkt* liegt hier in abgeschwächter Form vor, so etwa in folgender Frage des Sprechers (10) an Josefa: "Aber am Sonntag, zum Kirchgang, da hams immer Ihre schönste Tracht angezogen, Sefa, gelt? Da wern die Knecht aber Augen gemacht haben, nicht wahr?"

Die Interviews aus *wenn die sonne sinkt* haben von der Tendenz her außerdem eine Entsprechung in *Wien West*. Auch hier macht der Sprecher viele Vorgaben und formuliert einen Lückentext - z.B. als er die Verehrer von Erni auffordert, sich gegenseitig auszustecken. Die Fragen des Sprechers (9f) variieren kaum, genauso ähnlich sind die Antworten: "Was meint dazu unser Werner (...) Und unser Jürgen gegen Werner (...). Und schließlich unser Hans. Gegen Jürgen." So muß von den Figuren in diesem Hörspiel und am stärksten von den Befragten in *wenn die sonne sinkt* wie in einem Multiple-Choice-Verfahren nur noch das Wiedererkannte angekreuzt werden. All diese als Interviews präsentierten und von Wiederholungen geprägten Tests, in denen die Internalisierung von Klischees und von bestimmten Werten abgefragt wird, verhöhnen mit akustischen Mitteln den Mythos des Individualismus.

### 2.4.3.5 Der Sprecher

In vielen Hörspielen von Elfriede Jelinek ist die direkte Anrede des Publikums durch den Radiosprecher bzw. eine andere dazwischen geschaltete Instanz zu beobachten. Auf diese Weise entsteht Distanz zum Spielgeschehen, und die Aufmerksamkeit wird auf die thematisierten Sprachklischees hingelenkt.

Der Sprecher in *wenn die sonne sinkt* hat die Aufgabe, dem Zuschauer nicht darstellbare Ereignisse nahezubringen, indem er sie schildert, als sähe er sie von außerhalb. Er betreibt moderne Teichoskopie (6): "wenn sie jetzt fernsehen würden könnten sie den romantischen heimweg durch den englischen garten verfolgen. zwischen markus und gaby ist etwas. man weiß noch nicht was. aber man ahnt es." Er ist einerseits der Sprecher des Hörspiels, andererseits der Moderator eines Musikmagazins und kommentiert die Geschichte nicht nur, sondern würzt sie mit der Einspielung heiterer Melodien. Außerdem greift er immer wieder an den 'spannendsten' Stellen in das 'Liebesgeschehen' ein (10): "so endet auch die erste nacht von gaby und markus. auf wiederhören bis zum nächsten mal. (...) auch wir gehen weiter im programm." Über den Radiosprecher, der sich wie ein auktorialer Erzähler aktiv in den Handlungsablauf einschaltet, imitiert Jelinek die triviale Struktur. Er führt über Voraussetzungen, Ratschläge, Ermahnungen sowie Ausrufe das Paar markus/gaby ebenso schützend wie zielbewußt zum Glück und strebt wie sein Vorbild aus der trivialen Vorlage die Identifikation der Rezipientinnen mit den Liebenden an. Der Sprecher in *wenn die sonne sinkt* propagiert die Glücksversprechungen der Medien und trivialen Gattungen. Seine Allmacht, Allgegenwart und Allwissenheit verbirgt er allerdings nie und stellt sich damit offen über das Publikum. Er deutet voraus und faßt das Wichtigste zusammen. Der willkürliche, autoritäre, aber eben nie ausgesprochene Führungsanspruch der Idole aus Film und Radio bzw. der Medien überhaupt wird durch Übertreibung des sonst Verborgenen sichtbar.

In *Wien West* sind die Kommentare des Sprechers besonders direkt und roh. Er erklärt nicht nur das Geschehen, sondern schafft - vergleichbar mit den Kommentaren in Jelineks Prosa - ein fast eigenständiges sprachliches Geschehen und ist, wie auch in den anderen Hörspielen meist, auf Seiten der Herrschenden. Er nimmt den größten Teil des Textes ein und weiß so viel voraus, daß er sogar die nichtssagendsten Sätze in größere Zusammenhänge setzen kann oder den Text der Figuren gar voraussagt. Dies nimmt dem Publikum jeglichen Spielraum für eigenständige Vermutungen über den weiteren Verlauf der Handlung und für eine individuelle Interpretation des Geschehens (4f):

Wirt: Kummans eine Herr Jürgen auf a Viertel.

Sprecher: Der Wirt deutet damit an, daß Herr Jürgen ihn im Kampf um das Gasthausmonopol unterstützen soll.

Wirt: Nieda mit der Konkurrenz!

Sprecher: Der Wirt will Herrn Jürgen bedeuten, daß er ihn in der Hand hat. Er weiß nämlich von Jürgens verbotener Stoßspieltätigkeit.

Der Sprecher scheint nicht nur den Aus- und Fortgang der Handlung schon zu kennen, er weiß auch um die Gefühle und Hoffnungen sowohl des Personals als auch des Publikums. Manchmal gibt er sogar vor, auch die HörerInnen zu hören und fordert sie auf, doch etwas leiser zu sein, weil er sonst z.B. die Planung des Anschlags auf den Wirt Nagl nicht genau verstehen könne (23).

Im Hörspiel *Untergang eines Tauchers* gibt es die zwei Sprecher S1 und S2, die sich allerdings wie die Figuren der Serien verhalten und im Verlauf des Hörspiels immer wieder die Identität wechseln. Die beiden im Skript als Sprecher verzeichneten Figuren können beim Anhören des Hörspiels kaum als solche erkannt werden. Beide treten gleich zu Beginn des Hörspiels auf. Nachdem der Taucher sich vorgestellt hat, machen sie sich über sein Äußeres lustig. Sie sind die ersten, die ihm offen mit Gewalt drohen, wie z.B. Sprecher 2 (1): "ich entschuldige gar nichts ich gebe Ihnen jetzt einen Genickschuss. (...) ich bin kaufmännischer Angestellter. Ich habe ein Hobby ich stosse Taucher wieder hinunter. Ich bin ein Schreibtischmörder." Im weiteren Verlauf des Hörspiels teilen die beiden Sprecher gründlich aus. Sie bestrafen jeden Versuch des Tauchers, mit den Figuren der Serien Freundschaft zu schließen, denn (18) "Strafe muß sein" ist ihr Motto. Nachdem das rechte Ohr des Tauchers zu Brei geschlagen wurde, brüllen sie ihm einfach ins linke. Um ihm klar zu machen, daß er nichts zu wollen hat, werden sie grob beleidigend (4): "Sie blödes Schwein. Unser Flipper ist nicht der Freund aller. Wo käme er denn da hin. Er ist der Freund aller Kinder. (Schlag) (...) dieser Schlag auf die Finger war dazu da dass Sie es sich merken Sie Tauchsieder!" Die Sprecher sind anfangs beide eindeutig auf der Seite der Mythenvermittler und -produzenten und sorgen für einen reibungslosen Ablauf der Gewalttaten (21): "immer einer nach dem andren Junge. Alles nach seiner Ordnung". Doch im letzten Drittel des Hörspiels erscheinen sie immer öfter als Opfer der über die Serien vermittelten Mythen und vorprogrammierten Wünsche. "so möchte ich auch einmal leben dürfen", (28) meinen beide angesichts des herrlichen Ambientes unter Palmen, das Flipper und seine Freunde genießen. Nach dem unvermittelten Einwurf von Sprecher 2 (36) "meine Frau hat nie Zeit für die Kinder", wird er von den Figuren Lassie und Flipper aufgefordert, nicht weiter zu stören. Doch am Ende des Hörspiels sehen beide Sprecher doch (40) "froh zu wie der Taucher versinkt und versinkt und versinkt."

Wie in der *Ballade*, wo der Sprecher fehlt, stellen sich die Serienfiguren in *Untergang eines Tauchers* selbst vor und übernehmen dessen traditionelle Aufgabe, Ansagen zu machen. Der Taucher tut dies, wenn er meint (12 u. 13): "Es folgt die nächste Szene unsrer Show" und "Hören wir uns wieder eine Szene an." Wie in Jelineks Prosa schließt das 'Wir' das Publikum ein. Doch wer will schon zu dieser Gemeinschaft gehören? Jelinek macht so ganz offen, was in der Bewußtseinsindustrie verdeckt geschieht: Sie schafft eine Gemeinschaft der FernsehzuschauerInnen. Was sich allerdings hier beim Publikum

einstellt, ist ein vehementer Widerwille gegen dieses 'Wir', das für die Infantilgesellschaft steht. Der Konsens zwischen Medium und Publikum wird hier als falscher deutlich. Jelinek zeigt so die Monopolisierung der Meinung und die forcierte Lenkung der Gefühle in die falsche Richtung.

Das Kasperl-Hörspiel stellt innerhalb des Hörspielwerks von Jelinek in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme dar, so auch bezüglich der Funktion des Sprechers. Dieser hat in diesem Hörspiel keine negativen Eigenschaften. Er ist auf der Seite der Bauern und der zuhörenden Kinder, deren Sympathie er wohl auch erhält. Anders als in den anderen Texten ist der Sprecher in seinem Bemühen um Identifikation nicht ein Vertreter der Bewußtseinsindustrie. Er versucht sich gleich in seinen ersten Sätzen als Gleichgesinnter der Kinder kenntlich zu machen. Dies geschieht unter anderem dadurch, daß er sich verschwörerisch zu ihrem Verbündeten gegen die Erwachsenenwelt macht und Geheimnisse mit ihnen teilt (1):

Da bin ich wieder, liebe Kinder. Ich hab nur noch schnell ein Bierchen getrunken, ich muß nämlich heute noch viel reden, ihr werdet's ja merken. (...) Was meine Frau is, die hat ja gemeint, ich soll Milch trinken, das gibt ein gutes Beispiel für die Kinder, aber ich trink halt Bier viel lieber, ihr dürft es aber nicht weitersagen! Versprochen? Gut.<sup>180</sup>

Der Sprecher hat in diesem Hörspiel die Aufgabe, Angaben über den Ort der Handlung zu machen. Die erste Szene spielt laut ihm (1) "im Hause". Er versucht, die Kinder auf seine Seite zu ziehen, da er diesen Ort aus ihrem Blickwinkel als einen beschreibt, an dem der Vater fernsieht und die Mutter über die Hausarbeit klagt. Bei seinem zweiten Auftreten kündigt der Sprecher wieder einen Szenenwechsel an. Auch hier ist er sympathisch und komisch (11). Er wirkt auch deshalb so nett, weil er alles andere als souverän ist. Manchmal ist ihm die Erleichterung darüber, daß er mit seinem Text fertig ist, richtig anzumerken. Er geht sogar so weit, sich gegen sein Manuskript zu wenden, das ihm zu gestelzt ist. Lieber redet er zu den Kindern in seinen eigenen Worten. Die Rolle, die in den ersten drei Hörspielen Jelineks der Radiosprecher einnimmt - nämlich Mythen zu vermitteln, hat in diesem Hörspiel der Kasperl, wenn er sich mit seinen Lehren an die Kinder richtet.

In Die Bienenkönige nimmt der Sprecher einen Großteil des Textes ein. Er erzählt die Geschichte des Bienenstaates als vergangener Gesellschaftsform. So ist das ganze Hörspiel eine Rückblende. Der Sprecher selbst steht nicht außerhalb der Handlung, er ist Teil der Geschichte, da er sich im Verlauf des Hörspiels als einen der Söhne zu erkennen gibt, die nach der Katastrophe geboren wurden und die am Umsturz mitwirkten. Er scheint über seine Involviertheit für die Wahrheit seines Berichts zu bürgen und leitet das Hörspiel mit folgenden Worten ein (1): "Wir sind eines Tages heraufgestiegen, wir waren nicht immer oben". Auf dieser Basis erzählt er die Geschichte des Lebens unter der Erdoberfläche, wie er sie aus den Erzählungen der Hetis, aus eigener Erfahrung und aus den Aufzeichnungen der Könige kennt. Er

---

<sup>180</sup> Die ganze hier zitierte Passage wurde allerdings in der Fassung von Otto Düben aus dem Hörspiel gestrichen. Genauso geschah es mit allen anderen Szenen, in denen der Sprecher von seinem Bier nippt.

will (1) "erklären, wie es gekommen ist". Zunächst fungiert er nur als Kommentator der Aufzeichnungen der Könige, später als Mitglied einer Gesellschaft, dem damals noch das Bewußtsein über deren Strukturen abging, mit dem er jetzt die Geschichte erzählt. Er hatte aufgrund seiner überdurchschnittlichen Intelligenz den Test gerade noch bestanden und war so knapp der Liquidierung entkommen. Der Sprecher ist so einerseits in die Handlung verwoben, andererseits hat er die Rolle eines Historikers.

In *Jelka* hat der Sprecher verschiedene Aufgaben und spricht aus verschiedenen Positionen heraus. Prinzipiell erleichtert er in allen Folgen das Verständnis der Hörspielserie: Er deutet Geräusche und erläutert den Wechsel von Szenen. Doch seine Funktion beschränkt sich nicht nur darauf: Mit seinen die Handlung unterbrechenden Kommentaren ist er allgegenwärtig. Seine Einschaltungen brechen die Illusion und verhindern Identifikation, gerade weil er ständig zur falschen aufruft.

Der Sprecher ist - wie so oft bei Jelinek - erstens parteiisch und zweitens hellichtig. Seine Seite ist im weiteren Sinne die der Mythen sowie deren Vermittler und im engeren die des Arztehepaares. Das Publikum versucht er entsprechend der Vorlage auf diese Seite zu ziehen, indem er Szenen schon vor deren Ablauf interpretiert. Mit folgenden Worten kündigt er den Besuch von Jelkas Landsleuten an (1: 19): "Was folgt, ist der Einbruch in die primitivsten Grundrechte des Menschen, nämlich in seine persönliche Freiheit, die doch jedem garantiert ist." Der Sprecher vermittelt in diesem Hörspiel außerdem oft Gedanken Jelkas, so z.B. am Ende jeder Folge, wenn er Jelkas Lernerfolge zusammenfaßt. Auch dazwischen schaltet er sich ein, um Jelka zu warnen oder ihre Pläne und Gedanken an das Hörspielpublikum weiterzugeben, so z.B. beim ersten Kennenlernen von Edi, als Jelka ihr Gegenüber taxiert (4: 7f): "Aufpassen, Jelka! Immer hinaufsehen, fertig zum Aufstieg! Nie hinab (...) Nicht so plump, Jelka! (...) Diese reichen Typen haben oft einen sechsten Sinn!" Am Ende dieser Szene faßt er den ersten Eindruck Edis auf Jelka zusammen: Sein eher provinzieller Stil wird durch den Wert seines Wagens und seines Autos vollends aufgewogen. Manchmal hat man den Eindruck, der Sprecher ist ein kleiner Mann im Ohr Jelkas, der ihr den nächsten Schritt vorgibt bzw. die nächste Hoffnung schürt und der für sie romantische Reize in Geld umrechnet. So z.B. (4: 9): "Kein Ringlein an seiner Hand, vielleicht führt er dich ins Zauberland der 1000 Träume! In Worten tau-send." Er treibt sie an, wenn sie nicht schnell genug auf die Fragen Edis reagiert und spricht ihre optimistischen Gedanken bezüglich ihres Aufstiegs aus (4: 25): "Eigentlich dürfte dabei gar nichts mehr schiefgehen!" Der Sprecher scheint nicht nur Jelkas Gedanken lesen zu können, sondern kommentiert verstehend und verständnisvoll auch Edis Schock, als er auf Jelkas Freunde trifft (6: 18f): "Er öffnet die Türe, und eine schwere Last scheint plötzlich auf ihn zu fallen. Die Last der abendländischen Kultur und die Last Jelkas auf einmal."

Die wohl längste Passage hat der Sprecher in Folge 7. Diese Folge beginnt mit Geräuschen und Stimmen, die zunächst nicht genau zu deuten sind. Dann schaltet sich der Sprecher ein (7: 4f)



zur Erklärung dieser kleinen Szene, deren Zeuge wir soeben sein durften. Kurz eine Ortsangabe: (...) Der Zusammenstoß, der eben stattgefunden hat, zwischen einer Aufräumerin und Jelka, dieser Zusammenstoß fand also im Büro der Wurstfirma statt. Zwischen Jelka und Edi findet auch eine Art Zusammenstoß statt, der jedoch ein Prozeß ist, welcher schon längere Zeit schwelt und vielleicht bald zu einer Explosion führen wird. (...) Warten wir also auf die Explosion zwischen Jelka und Edi!

Der Sprecher gibt somit nicht nur einen Rückblick, er nimmt auch Teile der Handlung voraus. Außerdem faßt er in dieser Folge immer wieder die Gedanken und Rückschlüsse Jelkas während der Durchsicht der Firmenunterlagen zusammen (7: 11 u. 22):

Nur standhaft bleiben jetzt, denkt Jelka. Nur auf diese Weise kann man alle Fäden in der Hand behalten und andre Leute lenken. Verzeih mir, Edi! Ich tue es nicht gern. (...) Obwohl Jelka sehr wütend ist, macht sie doch die Vorstellung glücklich, wie Edi kommen wird und sie wieder zurückholt. Es tröstet sie, daß die Liebe letztendlich siegen wird.

Die vermeintliche Parteinahme des Sprechers für Jelka - in dem Sinne, daß er an ihren Aufstieg glaubt - erreicht in Folge 8 ihren Höhepunkt. Als Annettes Verhältnis mit Edi herauskommt, schreit er im Chor mit Jelka entrüstet auf (19): "Das könnt ihr mit mir doch nicht machen, das nicht!" Der Sprecher scheint manchmal nicht nur die Mythen zu propagieren, die Jelka vom eigenständigen Denken abbringen sollen, sondern auch selbst an diese zu glauben. Der Arzt nutzt nun Jelkas Trauer schamlos aus. Dennoch ist er für den Sprecher ein (22) "menschlicher Mensch", der sich um Jelka kümmert.

In *Portrait einer verfilmten Landschaft* hat der Sprecher eine dreifache Rolle. Er ist die Person, die Josefa interviewt, der Sprecher der Reportage und auch der Sprecher des Hörspiels, der sich an das Hörspielpublikum wendet. Er ist eindeutig auf der Seite der Bewußtseinsindustrie, für die er arbeitet. Dennoch behauptet er, auf der Suche nach der Wahrheit zu sein, (8) "dem anderen Ramshofen auf der Spur." Doch nicht er ist "hinter der Wurzel von allem her, hinter dem bauerlichen Ramshofen". Diese Arbeit leistet vielmehr die Figur der Autorin, wenn sie sich über Kommentare, die meist Fakten und Zahlen liefern, ins Geschehen einschaltet. Der Sprecher dagegen hat Josefes Antworten auf seine Fragen schon fertig im Kopf. Er unterbricht oft ihre Ausführungen, leitet zu einem amüsanteren Thema hin oder sucht sich aus der Antwort Josefes das heraus, was er hören will.

Der in *Erziehung eines Vampirs* auftretende Sprecher wird im Personalregister des Skripts als "Sprecher", aber im Kurzinfo des SDR zur Produktion und Archivierung des Hörspiels als "Beschwichtiger" bezeichnet. Ihm gehören die ersten Sätze: Er trägt das Eva Meyer Zitat vor (2). Ansonsten tritt er im Hörspiel immer dann auf, wenn Emily eines ihrer Vampirgeräusche von sich gegeben hat, um sie zu rügen. In der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) deutet die Autorin den Sprecher als Bild für die Institutionen, die der Frau das Sprechen verbieten und für ihre Geschichtslosigkeit verantwortlich sind: "Und alle Arten von Geräuschen, die sie, schwache Lebenszeichen, in der Öffentlichkeit von sich gibt, werden ihr ebenfalls von einem anonymen Sprecher untersagt." Er verbietet ihr das Geräusch, das

entsteht, wenn man in eine saftige Blutkonserve oder ein Würstchen beißt (4f) und verlangt von ihr als Fledermaus, die Geräusche ihres Fluges zu dämpfen (10f). Wenn sie schon Blut trinken muß, dann soll sie es seiner Meinung nach (28) "bitte nicht so laut" tun. Außerdem darf Emily ihre Zähne nicht zeigen (7). Wenn man bedenkt, was die Zähne Emilys in diesem Text symbolisieren, wird klar, welche Ordnung der Sprecher vertritt. Ihr Begehren, das es nicht geben soll und darf, muß unsichtbar bleiben. Jegliche Aktivität Emilys geschieht gegen seinen (27) "ausdrücklichen Wunsch". Sogar die Schmerzensschreie während des chirurgischen Eingriffs will er ihr verbieten.

Doch nicht nur Emily soll den Mund halten. Als der Heilige in seiner Publikumsbeschimpfung aus der Rolle fällt und dabei das hierarchische Verhältnis von Medien und deren KonsumentInnen offenlegt, wird auch er zur Ruhe gerufen (26). Der Sprecher verkörpert eine autoritäre Vaterinstanz. In dieser Rolle richtet er am Ende des Textes (32) seine Bitte um Ruhe direkt ans Publikum.

Im Hörspiel *Die Ausgesperrten* tritt der Radiosprecher nur einmal in Erscheinung. Er spricht nicht zum Publikum des Hörspiels, sondern bewegt sich auf der Zeit- und Handlungsebene des Erzählten, da er als Nachrichtensprecher das Verbrechen Rainers meldet. Kurz und prägnant informiert er über die Mordtat. Sein Auftritt bricht mit der Struktur des sonst rein dialogisch aufgebauten Hörspiels. Auch in *Nora* tritt am Schluß ein Radiosprecher an, der nicht der Sprecher des Hörspiels ist, sondern ein Nachrichtensprecher. Das Ehepaar Helmer dreht das Radio auf, um die Börsennachrichten zu hören. Im Fachjargon wird nun über die Transaktionen rund um die Textilfabrik und von deren Brand berichtet. Eine ebenso untergeordnete Rolle hat der Sprecher in *Frauenliebe - Männerleben*. Die Autorin vergaß sogar, ihn ins Personenregister aufzunehmen. Er tritt nur zweimal in Erscheinung: Mit seinen Angaben zu Zeit und Ort der Handlung beginnt der Text, und am Ende des Hörspiels legt er in sachlich-distanzierter Form die Quellen der in den Text eingegangenen Zitate offen. Er befindet sich beide Male außerhalb der Handlung. In *Burgtetta* und *Wolken.Heim*. fehlt der Sprecher ganz.

Diese Figur hat prinzipiell in allen Hörspielen, die Umarbeitungen anderer Texte Jelineks für das Radio sind, eine geringere Bedeutung als in jenen, die sich an trivialen Gattungen orientieren. In letzteren nimmt er meist eine auktoriale Position ein, die nur in *Die Bienenkönige* begründet wird. Die Allwissenheit des Sprechers und sein Einsatz für triviale Mythen machen ihn ansonsten zum Stellvertreter des Über-Ichs der Vergesellschaftung, der eigentlich all dem Hohn spricht, was er an Ideologie verbreitet. Einerseits macht er sich über die falsche Ideologie der ProtagonistInnen lustig, andererseits reproduziert er diese und ruft zur Nachahmung auf.

Die autoritäre Rolle, die der Sprecher sich meist anmaßt, erinnert stark an die Erzählereinschaltungen in *Die Liebhaberinnen* (1989. 105): "da wir das schicksal brigittes in der hand halten, können wir es auch an jeder beliebigen stelle wieder abreißen", heißt es dort. In den Hörspielen deutet der Sprecher die Versuchsanordnung und übernimmt den ErzählerInnenkommentar, der ein wichtiges Kennzeichen Jelinekscher Prosa ist. Er praktiziert den unmerklichen Wechsel von der Beschreibung zum Urteil. Der

Sprecher gibt in den Hörspielen die Appelle und Drohungen mit dem Zeigefinger von sich oder spricht mit dem auch aus den Romanen bekannten Kindergartentanten-Ton. Beispiele für Interpretamente in der Prosa Jelineks wären: 'man merkt sofort, daß.', 'viele ahnen, was keiner ausspricht'...usw. In den Hörspielen versprachlicht der Radiosprecher diese Dekodierungsvorgänge der FernsehzuschauerInnen, also der MythenempfängerInnen: Er bezieht deren vorprogrammierte Wahrnehmung in den Text ein. Diese wird als mechanischer Reaktionsplan deutlich. Die Kommentare der Radiosprechers sind nichts anderes als die erzählerische Konsequenz aus dem diagnostizierten Realitätsverlust. Gerade aus dieser Provokation heraus sollen die HörerInnen jedoch gegensätzlich handeln und offen für die Satire werden (vgl. Kapitel 2.6).

## 2.5 Das Personal: Negative Typen

“man darf nicht nur negatives und unschönes beschreiben”, heißt es in *Die Liebhaberinnen* (1989. 131). Diese bekannt klingende Anleitung zum positiven Denken soll davon abhalten, Mißstände zu benennen. Elfriede Jelinek erkennt dies und treibt das Gegenteil auf die Spitze: In fast keinem ihrer Hörspiele treten positive, zur Identifikation anregende Figuren auf. Statt dessen ist das Personal negativ, weil egoistisch bis bössartig und/oder bis zur Unerträglichkeit unbewußt bzw. randvoll mit falschem Bewußtsein. Es besteht aus starren Typen, die ihre Funktion im Beweisprozeß der Autorin zu erfüllen haben.

### 2.5.1 Negativität und Entwicklungsunfähigkeit

“Zum Bestsellerruhm taugen ihre Romane nicht. Sie bedeckt die Figuren mit Hohn und Spott und läßt keine Identifikation mit ihnen zu”. Mit diesen Worten wird der *Fragebogen der FAZ* (1984) zu Elfriede Jelinek eingeleitet. Anlässlich der Bonner Uraufführung von *Clara S.* schreibt Günter Engelhard (1982), die Autorin sei “allergisch gegenüber männlicher Präpotenz und weiblicher Anpassung”, weswegen sie “gegen beide Seiten vom Leder zieht.” Ebenso kann Konstanze Fliedl (1991b. 98) “nicht einmal punktuell utopische Momente bei Elfriede Jelinek” entdecken, und im Interview mit Biron (1984. 47) meint die Autorin selbst, daß sie - obschon sie Marxistin sei - den revolutionären Optimismus nicht aufbringe. Ihre Literatur sei “wahrscheinlich zu pessimistisch und zu dekadent. Darum haben die Linken dabei auch ein so starkes Mißtrauen.” Im Interview mit Müller (1990. 56) definiert Jelinek ihr “Evangelium” als den Glauben an die grundsätzliche Schlechtigkeit des Menschen, obwohl sie sich als Feministin und Marxistin verstehe, was eigentlich den Glauben an die Veränderbarkeit der Gesellschaft und damit des Menschen voraussetze. Rigendinger (1993. 31) beschreibt folgende Grundtendenz bei den Figuren Jelineks: “Bewußtsein gibt es nur als falsches. (...) Das Geld regiert die Welt - lauter Waren. Das Ganze faschistoid, falsch, häßlich, kleinlich, geschunden und schindend, krank bis zum Tode.” Levin (1979. 13) charakterisiert das Personal der Texte Jelineks deshalb so:

They are almost as devoid of self-consciousness introspection as allegorical symbols would be. (...) for Jelinek, the ‘type’ within the literary structure is not portrayed as an agent of change, and impotence reflects the socialist view of the formidable power of the capitalist enemy. Of course this in no way implies that the marxist analyses had abandoned it’s belief in revolution.

Jelinek selbst betont im Interview mit Nüchtern (2000. 49), daß bei Bernhard die Figuren schon etwas sind, bei ihr wollen sie es nur werden: Sie scheitern und werden bestraft, was vor allem für die Frau gelte, sobald diese eine Machtposition außerhalb des Hauses anstrebe. Aufgrund der einleitend dargelegten feministischen Position Elfriede Jelineks ist es besonders interessant, dies anhand der Frauengestalten der Hörspiele zu untersuchen, die daher auch gesondert behandelt werden.

Im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* wird die Unmöglichkeit einer Persönlichkeitsentwicklung durch die Frage-Antwort-Spiele unterstrichen.<sup>181</sup> Aufgrund der Angst und der Unfähigkeit, das eigene Leben zu analysieren, lernen die ProtagonistInnen nichts und machen keine Entwicklung durch. Auch Paula, die Heldin der gleichnamigen Erzählung Jelineks von 1975, kann aus den Erniedrigungen, die sie erfährt, nichts lernen, da sie ihre Situation als individuell, natürlich und unabänderlich anerkennt. Sie analysiert nie die strukturellen Ursachen ihrer Situation. Diese Unbewußtheit macht es den RezipientInnen von Texten Jelineks äußerst schwer, für die geschundenen Figuren Mitleid zu empfinden.

Eine Weiterentwicklung oder Bewußtseinsbildung kann den Personen auch aufgrund des Ablaufs der Dialoge nicht widerfahren, denn die Hörspiele sind zum Großteil von einer Scheinkommunikation geprägt. Jede Person klammert sich von Anfang an am gleichen Standpunkt fest. Ein wirklicher Austausch kommt seltenst zustande. Die Dialoge sind keine, sie hören sich nur so an. Die Figuren reden eher neben- und gegen- als miteinander.

Im Hörspiel *Die Ausgesperrten* steht uns ein Heer von Unbelehrbaren gegenüber. Obwohl die Zwillinge unter dem privaten Faschismus des Vaters - eines Ewiggestrigen - leiden, reproduzieren sie ihn gleichzeitig unter existentialistischem Deckmantel in ihrer kleinen Gruppe. Annas Solidarität mit dem Bruder, der sie ausnützt, bleibt bis zum Schluß ungebrochen. Besonders deutlich wird die Unfähigkeit, aus der Geschichte zu lernen, am Beispiel des Arbeiters Hans Sepp. Trotz des Mordes an seinem Vater im Konzentrationslager durch die Nazis und der Politisierung der Mutter ist sein ganzes Verhalten von politischer Teilnahmslosigkeit geprägt. Für Stangel (1988: 172) ist in der Romanvorlage die Mutter von Hans Sepp das direkte Sprachrohr Jelineks. Doch dem muß widersprochen werden. Auch Frau Sepp ist unfähig die bittere Realität zu sehen<sup>182</sup> und beschwört ein revolutionäres Potential, das es in dieser Form und Größe nicht gibt. Sie lebt so wenig im Jetzt wie ihr Sohn, natürlich mit dem Unterschied, daß ihr Verhalten niemandem Schaden zufügt. Auch Frau Witkowski, die Mutter der Zwillinge bleibt bis zum Schluß das Opfer ihres Mannes, dem sie hörig ist. Obwohl er nur noch ein Bein hat, ein Leben als Nachtportier fristet und ungebildet ist, erkennt sie die männliche Autorität weiter an, ohne nach deren Rechtfertigung für zu fragen. Sie hält auch daran fest, aufgrund ihrer Erziehung etwas Besseres zu sein und vergöttert ihre Kinder, auch wenn sie offensichtlich Monster großgezogen hat.

Auch Nora in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* ist trotz des Scheiterns ihrer Ehe nicht zu einer Analyse ihrer Situation im Kontext des Wirtschafts- und Geschlechterverhältnisses und damit zu keiner wirklichen Veränderung fähig. Sie wandert von einer Gefangenschaft in die nächste. Trotz ihres Zugangs zu Bildung, ihrer Bekanntschaft mit dem Feminismus und ihrer anfänglichen Wut über ihre Unterdrückung begreift sie nichts. Ihr Wissen interpretiert sie falsch - zum Teil auch

---

<sup>181</sup> Die Negierung einer lernenden Veränderung liefert der ErzählerInneninstanz auch in *Die Liebhaberinnen* (1989: 105) die Begründung dafür, autoritär in die Handlung einzugreifen und Sequenzen plötzlich abubrechen, denn "brigitte gefühle machen keine wandlung durch", weiß sie.

absichtlich, um es kurzfristig für eigennützige Zwecke einzusetzen oder aber um ihre Handlungen vor sich selbst zu rechtfertigen. Die Möglichkeit von Erkenntnis, Selbstreflexion und Entwicklung hin zum Positiven wird ad absurdum geführt und damit auch die Autonomie des Einzelnen, der Individualismus. Jelineks Hörspiel, in dem der humanistische Weg der Selbstfindung grotesk erscheint, schließt an Darstellungsweisen der Moderne an, die diesen Abschied vom bürgerlichen Subjektkonzept erzähltheoretisch und -technisch vollzogen haben. Denn eine Entwicklung im Sinne des Basistheorems des bürgerlich-psychologischen Romans findet nicht statt. Weygang hat Nora benutzt, gedemütigt, zur Prostitution gezwungen und dann zu ihrem Mann zurückgeschickt. Doch selbst ins eheliche Wohnzimmer zurückgekehrt, hält Nora am Glauben an ihre 'große Liebe' fest (48): "Ich weiß, daß es ihn mit unsichtbaren Fäden zu mir hinzieht, aber er hat eine innerliche Scheu, (...) meinem Gatten erneut gegenüberzutreten." Es ist erstaunlich, daß in einer der wenigen Ankündigungen des Hörspiels in Zeitungen, nämlich in der *Hör Zu* (Nr.6. 1979), behauptet wird, Nora spüre die Unterschiede zwischen bürgerlichen und proletarischen Emanzipationsbestrebungen und begreife die Zusammenhänge von geschlechtsspezifischer und ökonomischer Unterdrückung. Denn Jelineks Nora begreift bis zum Schluß nichts.

Ihre Kollegin Eva durchblickt zwar die Machenschaften des Kapitals, doch sie reflektiert ihre Rolle als Frau nicht. Noch negativer sind die anderen Arbeiterinnen gezeichnet. Weil angeblich (37f) "die Sozialdemokratie dagegen ist", wollen sie nicht sehen, daß die Fabrik bald geschlossen wird, auch wenn diese vor ihren Augen zusammenfällt. Als Eva entgegnet, daß die Sozialdemokraten an der Ermordung der Berliner Genossen Schuld waren, meint eine Arbeiterin nur: "Ich sehe nicht, wie wir die Ermordung unserer Genossen anders wieder ausgleichen könnten (...) als durch erhöhten Fleiß im Betriebe." Von diesem Arbeitsethos profitiert Helmer als Vertreter des Kapitals zunächst, doch am Ende ist er Opfer. Er verliert seine Arbeit und ist dennoch nicht bereit, sein Verhalten und die prinzipiellen Gesetze des Kapitalismus kritisch zu hinterfragen. Die weitreichenden Folgen eines solchen unbewußten Umgangs mit erlittenen Frustrationen werden am Ende des Hörspiels angedeutet: Helmer macht den von der Propaganda gelieferten Sündenbock, 'die Juden', für seine Misere verantwortlich.

Auch die Bienenkönige im gleichnamigen Hörspiel sind nicht nur durch und durch negativ konzipierte Figuren, sie haben außerdem aus dem Supergau, an dem sie die Hauptschuld trifft, nicht das geringste gelernt. Sie vertrauen noch immer blind der Technologie, ihren Gehirnen und den gegebenen Machtstrukturen. In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) schreibt Elfriede Jelinek:

Fern davon, etwas aus ihrer Schuld am Untergang der Welt gelernt zu haben, gehen sie unverzüglich daran, quasi naturhaft, wie Meerschweinchen, die unermüdlich im Lauftrad laufen, ein neues Schreckensregime zu etablieren, im Kleinen genau dieselbe Ausbeutung zu realisieren, die sie zuvor schon im Großen praktiziert haben.

---

<sup>182</sup> Im Roman hat die Rede von Frau Sepp noch mehr mythischen Gehalt als im Hörspiel.

Noch bevor das Ausmaß der Katastrophe klar ist und noch bevor sie ihre Frauen gesucht haben, tun sie schon ihre Hoffnung kund, daß hoffentlich einige Gebärfähige überlebt haben. Das Unglück wird nicht eine Sekunde reflektiert, denn sofort beginnen sie damit, das alte Unheil zu wiederholen. Daß alle Kinder tot sind, weil sie sich in den Spielräumen in der Nähe der Liftschächte aufgehalten haben, empfinden sie weniger als ihre Schuld denn als die des Architekten (14). Ohne mit der Wimper zu zucken, setzen sie die früheren Energieüberwachungscomputer wieder ein. Diese sollen zur Auswahl und Erziehung der Söhne dienen. Daß sie deren Unzuverlässigkeit in ihrem blinden Glauben an Technik und Wissenschaft nicht sehen können, ist in diesem Fall von Vorteil. Denn offensichtlich ist der Sprecher als ehemaliger Sohn und Sklave durch das Auswahlverfahren des Computers gerutscht, das eigentlich auch die allzu gescheiten Kinder als für den Bienenstaat ungeeignet abstempeln und damit in den Tod schicken sollte. Doch die Unbelehrbarsten sind in diesem Hörspiel die Mutas. Ihr reguliertes Denkvermögen macht Erkenntnis unmöglich, ihre Verbissenheit bekommt eine nahezu tragische Dimension, und ihre ungebrochene Solidarität gehört den Königen, für die sie doch nur Unterleiber bleiben.

Negativ gezeichnet ist auch das Personal des Hörspiels *Wien West*, auch wenn der Sprecher immer wieder versucht, einen Gegensatz zwischen In- und Outgroup aufzubauen. Der Wirt, der Drahtzieher der Intrige gegen den Wirt Nagl, ist nicht fähig, aus den Fehlschlägen zu lernen und stiftet immer wieder zu neuen Untaten an. Werner, Jürgen und Karl lernen ebenfalls nichts. Es reicht nicht, daß der BMW von Jürgen, das Motorrad von Werner und das Moped von Karl zerstört wurden. Sie planen vielmehr sofort den Kauf eines noch schnelleren Fahrzeugs. Am Ende befinden sich Werner und Jürgen dann mit der Straßenbahn auf dem Weg zu Nagl, um ihn zu bedrohen. Sie haben mit ihren Fahrzeuge auch ihre Identität verloren. Doch auch daraus lernen sie nichts.

In *Wien West* gibt es drei Figuren, die zunächst positiv zu erscheinen. Doch der liebende Vater von Hans, der Wirt Nagl, entpuppt sich am Ende als Bösewicht. Die Rufe nach dem Niedergang der Konkurrenz sind nun aus seinem Munde zu vernehmen. Er hat nichts gelernt - weder aus der ihm widerfahrenen Bedrohung noch aus dem Schicksal seines intriganten Konkurrenten. Alles bleibt beim alten, nur die Rollen wurden vertauscht. In *Wien West* fliegt also zwar viel in die Luft, und doch bleibt alles beim alten. Niemand lernt und niemand scheint die Anlage zu besitzen, etwas lernen zu können und damit eine Veränderung zum Positiven hin zu vollziehen.

Gleiches gilt für das Personal von *Untergang eines Tauchers*. Konstant wird der Taucher auf jede nur erdenkliche Weise gequält. Trotz alledem hält er am Glauben fest, daß seine Vorbilder auch seine Freunde sind. Auf die Idee zurückzuschlagen kommt er nie. Statt dessen entschuldigt er sich und macht sich auf die Suche nach dem nächsten Vorbild, z.B. der Colliehündin Lassie (4). Diese Struktur zieht sich durch das ganze Hörspiel. Der Taucher hält brav an seinem Taucherlied und -motto fest, welches lautet (9): "Flipper ist unser Freund. Lustig wird's immer wenn er erscheint." Er bleibt in den Medienbildern

gefangen und auf seine Funktion als Zuschauer beschränkt, so sehr er auch versucht mitzumachen. Er sitzt draußen, ausgeschlossen aus der Geschichte.

Dagegen wird die Negativität der Figuren im *Kasperl-Hörspiel* aufgrund der großen Ausnahme Gretel nicht konsequent durchgehalten. Dennoch treten auch in diesem Text Figuren auf, die sich trotz der Erfahrungen, die sie machen, weigern, etwas dazuzulernen. Zu ihnen zählt zunächst einmal das Königshaus und General Schürer. Auch als die Bauern schon gemeutert haben und die Leibgarde sich betrinkt, fährt der König fort, seine Standardfloskeln zu wiederholen.

Einen Grund zu lernen, hätten in diesem Text Kasperl und Pezi allemal. Sie hungern und freuen sich dennoch darüber, daß im Schloß alles in Hülle und Fülle vorhanden ist. Nur mit großer Mühe kann Gretel sie von der veränderten politischen Situation unterrichten. Ihnen wird zusammen mit der Prinzessin ein Bonbongeschäft eingerichtet, das die Prinzessin schnell leer ißt. Dies ist Kasperls letzte Chance, irgend etwas zu begreifen. Doch die Prinzessin ist für ihn nicht jene Frau, die ihn - diesmal als Geschäftsmann - ruiniert: Sie ist und bleibt in seinen verblendeten Augen die hübsche dicke Prinzessin, der er nach wie vor gehorcht.

In *Jelka* ist die Situation etwas komplizierter. Gelernt wird hier zwar, aber das Falsche. Jelka ist keine durchgängig negativ konzipierte Figur, denn sie adaptiert zwar auf der Oberfläche die Mythen, doch ihr Gewissen, ihre Probleme beim Begreifen der Funktionsweise der Mythen und ihre Solidarität zu ihren Landsleuten verhindert deren vollständige Annahme. Hingegen hat der Arzt ausschließlich negative Charaktereigenschaften, wenn er auch nicht aufhört, seine Güte zu loben. Er unterdrückt alle Frauen in seiner Umgebung und steht zu den Männern in Konkurrenz. Aber er muß ja auch nichts lernen, da er mit seiner Berechnung gut fährt. Am Ende hat er eine vorzeigbare Familie und Jelka als Geliebte. Jelka dagegen scheitert auch daran, daß sie sich nicht damit abfindet, daß ihre Umgebung sich nicht verändert. Sie hofft zu lange auf eine echte Partnerschaft, auf das Erwachen eines kulturellen Interesses bei Edi. Dadurch wird sie in seinen Augen unbequem und fordernd. Denn auch er kann, will und muß nicht lernen.

Josefa aus *Portrait einer verfilmten Landschaft* ist zwar keine negative Figur, doch auch sie scheint aus ihrer Lebens- und Leidensgeschichte nichts gelernt zu haben. Noch im Alter und in der Armut fühlt sie sich mit ihren ehemaligen Herren und Herrinnen verbunden. Sie erzählt zwar von ihrer Kindheit, in der sie von einer alkoholkranken Bäuerin, die ihr Essen ins Feuer warf, fast totgeprügelt wurde, betont aber noch jetzt, daß diese (8) "a herzensguate Frau" war. Ähnlich geht sie mit ihrem alten Arbeitgeber, dem ehemaligen Bauern und jetzigem Hotelbesitzer, um (11): "Einmal, da hat der Bauer, a netter Mann is er ja immer gwen sonsten, also da kann i nix sagn, (...) mein Jüngsten halb tot geschlagen. Is halt im Zorn gschehn, weil der is nämli an den Rahm gangen, in der Butterkammer, weil er so an Hunger ghabt hat." Ebenso ist derjenige Bauer, der sie wegen einer kleinen Menge aus purem Hunger geklauten Honigs



anzeigen wollte und der sie dann gnadenhalber die Schuld abarbeiten ließ, für sie nach wie vor (14) “a guata Mann, da gibt’s nix. Er hat sei Gesinde nie ausgenützt.” Nachdem die alte Frau von ihrem harten Leben berichtet hat, das noch immer nur aus Arbeit besteht, meint sie dennoch (31): “Aber sonst is ma nix abgangen, schön war’s! (...) Überhaupt: i tät alles nochamal so machn, wenn i könnt.” Während Josefa die Strukturen, unter denen sie zeitlebens litt, so internalisiert hat, daß sie sie nicht mehr hinterfragen kann, haben die Bauern nichts gelernt, weil sie keinen Grund hatten, sich zu verändern. Sie sind durchgängig negativ gezeichnet. Ihnen und ihren Familien ging es früher gut, und jetzt leben sie als Hotelbesitzer nicht minder schlecht.

Auch im Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* tritt keine Person auf, die zur Identifikation anregen könnte. Die Frauen konkurrieren miteinander und huldigen selbst denjenigen Mythen, die zu ihrer untergeordneten Stellung beitragen. Liszt sieht in ihnen nur potentielle Geliebte bzw. Geldgeberinnen. Er muß seine Haltung nicht revidieren, denn er profitiert von ihr.

Robert Schumann erscheint in diesem Text weder als bemitleidenswerter Irrer noch als anbetungswürdiges Genie. Er ist zwar wahnsinnig, aber dennoch in der Lage, Clara zu quälen. Obwohl er am Geniebegriff zerbrochen ist, verteidigt er ihn als Rechtfertigung des Ausschlusses von Frauen aus der Kunst. Er hat jedoch auch kaum mehr eine Chance, sich zu verändern: Clara bringt ihn um. Sie tut dies, um den Mythos vom männlichen Genie für sich zu retten. Sie ist sowohl Opfer als auch Täterin. Da sie den patriarchalen Vorstellungen verbunden ist, bzw. diese sogar ihr Mordmotiv darstellen, ist die Tötung des Ehegatten alles andere als ein Akt weiblicher Befreiung.

Im Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* strotzt Heidkliff vor Eigenliebe und Männlichkeitswahn. Er ist blind für seine Umwelt, unfähig zum Dialog und steht für die patriarchale Ordnung. Auch wenn Emily sich wiederholt als Vampirin bezeichnet, spricht er doch zu ihr, wie zu einem lebendigen Menschen. Sie ist lesbisch, doch er ignoriert diese Tatsache. Sie ist Schriftstellerin, doch starr hält Heidkliff an seiner Definition des Weiblichen als Inbegriff des biologischen Seins fest.

Ebenso vergeblich ist die Suche nach positiven Figuren in *Burgteatta*. Diesen SteigbügelhalterInnen des Nationalsozialismus und VertreterInnen eines mythischen Kunstverständnisses kann keine Sympathie entgegengebracht werden. Obwohl sie sich im zweiten Akt als Opfer des braunen Terrors, ja sogar als Widerstandskämpfer inszenieren, haben sie keine Wandlung vollzogen und nichts aus der Zeit des Nationalsozialismus gelernt. Viel leichter ist es, die eigene und nationale Geschichte umzuschreiben. Dieser Selbst- und Fremdbetrug ist ihr größtes Talent. Ihre Haltung bleibt die gleiche, nur soll sie jetzt eher hinter vorgehaltener Hand geäußert werden.

Janz (1995. 66) begreift den Alpenkönig als eine Figur, die versuche, einzugreifen und zu warnen. Daß der Alpenkönig ein Sympathieträger ist, muß jedoch angezweifelt werden. Denn erstens beruft er sich selbst auf den Mythos des friedlichen, gemütlichen Österreich und weigert sich, von ihm abzulassen. Zweitens versucht er nie, die Mimen von der Notwendigkeit des Widerstands, für den er sammelt, zu

überzeugen, sondern will sie mit einem schönen Abzeichen (21) ködern. Auch der Zwerg hält wie der Alpenkönig am Glauben an das gute Österreich fest. Kaum weiß er sich gerettet, singt er schon wieder (44) “Gibt’s in Wien a hetz a Drahterei, joo, do bin i dabei.” Resi serviert er ab, um sich Mitzi als Preis für seine Falschaussage zu schnappen. So sind in diesem Text auch die Opfer des Naziterrors wie der Alpenkönig und der Zwerg keine positiven Figuren, da sie nach wie vor auf eine Gemütlichkeit setzen, die schnell in Grausamkeit mündet, und um die Unschuldigkeit des Österreichbildes bemüht sind.

Dagegen sind die Figuren der *Ballade* nicht unbedingt mit negativen Eigenschaften besetzt, sondern besitzen vielmehr kaum Eigenschaften, sie sind reine Abziehbilder. Auch als die Geschlechterrollen nicht mehr funktionieren, hören sie nicht auf, diesen zu huldigen. So wiederholt sich der Streit über den Flug des Lindbergh im Hörspiel mit vertauschten Rollen, nur daß die Anbetung des Männlichen nun aus dem Munde der Frau kommt, die die Erfüllung dieser Rolle nun mit aller (unweiblichen) Vehemenz einfordert. Daß die Personen ihre Handlungen in diesem Hörspiel - wie auch in vielen anderen - kommentieren, heißt in keinem Fall, daß sie diese bewußt vollziehen, sondern ist eher Indiz für die absolute Vorbestimmtheit ihrer Taten und ihres Denkens. Schestag (1997. 156) leitet aus dem Mangel an Selbstreflexion bei den Figuren ab, daß Jelineks Ironie das fehle, was Ironie “grundsätzlich als Möglichkeit auszeichnet, nämlich Bewegung, Einsicht und Entwicklung durch Infragestellung.” Es ist zwar richtig, daß die schablonenhaften Figuren nichts dergleichen kennen, doch Schestag sucht am falschen Ort, nämlich bei den Figuren und nicht beim Publikum, das die Texte Jelineks, in diesem Fall die Hörspiele, rezipiert.

Daß für die HörerInnen die Hörspiele Jelineks oft “bis zur Ungenießbarkeit schmerzlich” seien, hält das *SDR Hörspiel Feature* vom Winter 1989/90 (8) in der Ankündigung der Jelinek-Retrospektive fest. Dies liege daran, daß die “Figuren weder Monstren noch Kasperles, sondern Leute wie du und ich” seien. Jelinek beschreibe “keineswegs psychopathologische ‘Fälle’. Das Diabolische an ihren Figuren und deren wahr- und wahnhaften perfiden Befangenheiten ist schlimmerweise nicht das ‘Kranke’ - es ist schlichter Alltag.” Denn im Gegensatz zu den bekannten Monstren der Weltliteratur tun sich die von Jelinek produzierten nicht durch Normbrüche hervor. Ganz im Gegenteil: Die Norm selbst erscheint als Frankensteinmaschine, und die Taten der Figuren sind weniger Normbrüche - auch wenn es manchmal so aussieht - denn Verlängerungen der alltäglichen gewalttätigen Norm.

## 2.5.2 Beispiel weibliches Personal

Aus der Perspektive der Marxistin beschwört sie weder menschliche Freiheit, noch ästhetisiert sie die Entfremdung des Menschen. Sie zeigt ihn als Opfer UND Exekutor gesellschaftlicher Verhältnisse. (Heidemann-Nebelin. 1994. 196)

Beide Aspekte gehen auch in die Frauenfiguren ein. Als “Agentin der Norm” ist das weibliche Personal der Texte Jelineks in der von Schaad (1999. 13) erstellten Liste der “Frevel” der Autorin aufgeführt.

Frauen werden in den Hörspielen nie als bessere, höhere Wesen dargestellt und fungieren kaum als Hoffnungsträgerinnen. Die Kritik an Jelinek, sie denunziere die Frau in ihrem Werk, basierte oft auf dem im einleitenden Kapitel dargestellten Konzept der sogenannten 'neuen Frauenliteratur', das Grenzen zwischen Gut und Böse klar zieht. Schreibt die Autorin also, naiv gefragt, frauenfeindliche Literatur? Die Antwort muß nein lauten. Jelinek weist zwar auf die schrecklichsten Eigenschaften von Frauen hin, analysiert diese aber im Kontext der patriarchalen und ökonomischen Strukturen und deutet diese u.a. als Folge der Internalisierung der Geschlechterhierarchie. Dies soll in den folgenden Abschnitten nachgewiesen werden.

### **Frauen als geschlechtsintern unsolidarische Komplizinnen der Männer**

Während in der Frauenliteratur oft die Solidarisierung von Frauen mit Frauen als *der* Ausweg aus den Fängen des Patriarchats gesehen wurde, ist Jelineks Schwerpunkt ein anderer. Sie zeigt die Faktoren, die eine Solidarität unter Frauen behindern, ja scheinbar unmöglich machen. Diese Hürden sucht sie zum einen in der Tatsache, daß die strukturelle, geschlechtsspezifische Benachteiligung von Frauen von diesen als individuelles Scheitern interpretiert wird und zum anderen in sozialen Unterschieden zwischen Frauen, die diese eher zur Abgrenzung voneinander denn zur Solidarisierung bewegen. Der meist erfolglose Wunsch, an der Macht teilzuhaben und vom Kuchen auch ein Stück abzubekommen, läßt eine Orientierung an 'Verliererinnen' nicht zu. Frauen distanzieren sich von anderen Frauen, da diese als Konkurrentinnen oder als negative Rollenmodelle wahrgenommen werden. In *Die Liebhaberinnen* (1989. 98) fühlt sich die Sekretärin des Fabrikdirektors "ihrem chef zugehörig, sie fühlt sich brigitte keinen augenblick zugehörig. zwischen ihr und brigitte ist eine tiefe kluft. die kluft zwischen ihr und brigitte heißt handelsschule." Sogar Paula - das schwächste Glied in der Kette der Gewalt in diesem Roman - grenzt sich lieber von den Frauen ihrer Familie ab, anstatt sich mit ihnen zu solidarisieren. Die Mythen und ihre Vermittlungsinstanzen schaffen Grenzen zwischen Leidensgenossinnen (28): "paula wäre ja irrsinnig, wenn sie sich mit den frauen aus ihrer familie, mit diesen armen schuhabtretern, solidarisieren würde! paula solidarisiert sich lieber mit ihrer besten freundin, mit uschi glas."

Im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* tritt die Wieslerin, eine Erbbäuerin, auf. Sie steht zwar einerseits auf der Seite des Geldes, andererseits klingt im Hörspiel an, daß sich auch die Frauen der Besitzenden jede Saison fast zu Tode arbeiten. Solidarität mit Josefa ist ihr dennoch fremd. Die soziale Kluft zwischen den Bäuerinnen und den Dienstboten ist unüberbrückbar.

In *Die Ausgesperrten* versucht Frau Witkowski, ihre Tochter Anna über vermeintlich spezifisch weibliche Themen wie den Modekatalog zu erreichen. Doch diese will sich von ihrer Mutter distanzieren und nichts mit dieser unterwürfigen, geschundenen Frau zu tun haben. Nie starten beide Frauen einen Versuch, sich gegen den gewalttätigen Ehemann bzw. Vater zu verbünden. Dagegen ist das Verhältnis Annas zu Sophie nicht von Ekel, sondern von Konkurrenz geprägt. Anna haßt Sophie dafür, daß sie nur

aufgrund des Reichtums, der sie umgibt, die ganze Aufmerksamkeit von Hans bekommt. Sophie aber zeigt keinerlei Mißgunst gegenüber Anna. Denn was sollte sie ihr neiden? Dennoch betont sie in spitzen Bemerkungen immer wieder die Unterschiede zur unterprivilegierten 'Freundin', was diese bis ins Mark trifft. Daß Anna das Stipendium wegen ihrer Herkunft trotz ihrer guten Noten nicht bekommen hat, stellt Sophie nur trocken fest. Mitleid zeigt sie nie. Jelinek betont im Gespräch mit Streeruwitz (1997. 61), daß nicht jede Frau unter den gleichen Demütigungen leidet: "Manche Frauen sind Krisengewinnlerinnen und versuchen, das zu kapitalisieren. Sie verstehen schnell die Gesetze des Marktes und versuchen, davon zu profitieren." Frauen treten auch in den Texten in verschiedenster Weise als Verbündete der Männer auf, um sich an deren Macht anzulehnen und dem eigenen Unterdrückungszusammenhang zu entfliehen. Elfriede Jelinek zeigt somit auch das Opfer als Komplizin des Täters, denn

Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt es letztendlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. (Int. Winter. 1991. 13)

Schmid-Bortenschläger (1985. 123) formuliert dies überspitzt so: "Die Frauen können ruhig befreit werden, denn sie haben sich inzwischen zu ihren eigenen perfekten Gefängniswärterinnen entwickelt, die diese Aufgabe sehr viel besser erfüllen als die offene Unterdrückung."

In der *Ballade* überschätzt Jane gemäß dem Mythos, daß hinter jedem großen Mann eine große Frau steht, ihre Möglichkeiten als Komplizin ihres Gatten Tarzan, obwohl - zumindest bis zum Stimmentausch - ihre einzige Funktion die der Reproduktion ist. Sie behauptet, nur den (44) "Frauen ist es gegeben, das Gute in einem Mann zu wecken oder ihn zu einer mörderischen Bestie zu machen." Damit überschätzt sie nicht nur die Macht der Frau an der Seite eines Mannes, sondern schiebt ihr auch die Verantwortung für Verfehlungen des Gatten zu. Trotz veränderter Stimme und trotz ihres Zuwachses an Macht hält das weibliche Personal dieses Hörspiels an der Abwertung der Frau fest und bestimmt deren Sphäre als die private. Die Frauenköpfe bleiben kolonisiert. Was weiblich und was männlich ist, hat sich in ihnen festgesetzt.

gaby hat zwar in *wenn die sonne sinkt* keine Konkurrentinnen um die Gunst von markus, freut sich aber offen darüber, daß wohl alle Hörerinnen (4) "vor neid gelb werden". Frauensolidarität endet spätestens beim Mann. Auch die Mutas in *Die Bienenkönige* kämen nie auf die Idee, sich mit den Hetis gegen die Männer zu verbünden. Als die Mutterkörper aus ihrem Dämmer Schlaf befreit werden, um Tochtergeburten zu ermöglichen, ist es keineswegs so, daß sie den Königen Vorwürfe aufgrund der verschlafenen Jahrzehnte machen. Diesen fühlen sie sich als Ehefrauen nach wie vor zugehörig. Die Könige machen ihnen als Mütter Komplimente, die gleichzeitig Verachtung ausdrücken und zur Abhängigkeit führen. Die Mutas bedanken sich demütig dafür (45): "Nur was euch Freude macht, macht auch uns Freude. (...) Nun können wir das Muttergefühl in uns auch ausformulieren, es heißt Tochter!

Wir können wieder sprechen, und wir danken euch, Bienenkönige.” Währenddessen beschließen die Hetis (49), “der ewigen Dankbarkeit nun ein Ende” zu machen. Ihnen ist klar, daß die Mutas den Königen auf ewig verbunden sein werden, auch wenn diese ihre Kinder umbringen, daß also von den Mutas keinerlei Solidarität zu erwarten ist. Denn diese sind glücklich, solange sie dienen und Mütter sein dürfen. Ihre Existenz ist nicht gefährdet, da es noch keine weiteren fruchtbaren Frauen in der Kolonie gibt. Die Hetis empfinden die Mutas, (50f) “als ob sie und die Könige ein und dieselben Köpfe hätten. (...) Ihr Hirn sitzt im Unterleib. (...) Von ihnen kommt keine Hilfe.” Denn sie “denken mit den Köpfen der Könige. Der Kopf muß sterben, wenn man etwas töten will.”

Mit wessen Kopf Jelka in der gleichnamigen Serie denkt, wem sie sich also zugehörig fühlt und wem nicht, stellt sie gleich in ihren ersten Sätzen klar. Sie unterstreicht ihre Stellung als Au-Pair-Mädchen über der Putzfrau (1: 3). Solidarität demonstriert sie immer wieder mit allen Mitgliedern der Familie, für die sie allerdings nichts anderes als eine billige Arbeitskraft ist. Um Jelka bei der Stange zu halten, betont Annette immer wieder ihre Freundschaft zu ihr. Diese ist aber erst möglich, wenn Jelka vorher brav ihre Hausarbeit erledigt hat (1: 12): “Wenn du dein Bestes gegeben hast, kannst du auch manchmal meine Freundin sein, wenn ich mich einsam in dem großen Hause fühle”. Da Jelka an diese Freundschaft glaubt, erweist sie Annette auch gerne jeden geforderten (1: 22) “Freundschaftsdienst” und wirft z.B. ihre jugoslawischen Freunde hinaus. Doch der Klassengegensatz zwischen den Frauen läßt keine Gemeinschaft zu. Auffällig ist, daß Jelka die Einforderung eines solchen ‘Freundschaftsdienstes’ für ihre Bedürfnisse nie in den Sinn kommt. Hier zeigt sich, daß sie die Ungleichheit in dieser Freundschaft akzeptiert und gleichzeitig verdrängt. Jelka ist nicht (nur) naiv - sie hält sich an die Hierarchien, denn sie versteht genug, um diesen Aspekt des asymmetrischen Verhältnisses zu erfüllen. Das ‘Opfer’ Jelka unterscheidet so, welches Wissen über die Verhältnisse es gebraucht und welches es ignoriert und wird so zur Vollstreckerin ihrer eigenen Unterdrückung.

Auf ihre Freundschaft zu Jelka beruft sich Annette auch in der dritten Folge von *Jelka*, um das Au-Pair-Mädchen dazu zu bringen, eine Affäre mit ihrem Gatten zu beginnen. Damit nimmt das Verhältnis Jelka-Annette eine Form an, die an die Zweiteilung der Frauenrollen in *Die Bienenkönige* erinnert. Jedoch wird die Spaltung in Ehefrau/Mutter und Geliebte/Hure hier von einer Frau forciert, die eindeutig in einer relativ starken Position ist, um die unvermeidlichen Seitensprünge des Mannes zu lenken. Die Tatsache, daß Jelka sich gegen die Annäherungsversuche des Arztes wehrt, nimmt dessen Gattin ihr ernstlich übel. Gleichzeitig wirft folgendes Statement Annettes ein böses Licht auf ihr Verhältnis zu ihren Freundinnen (3: 18f):

Sei doch nicht so spießig, Jelka. Meinst du nicht, daß es mir angenehmer wäre, Erwin hätte es unter unsrem Dach im Verborgenen getan, als er bemächtigte sich meiner Freundinnen, würde überall mit ihnen gesehen und erkannt, mit meinen Freundinnen, welche Ziegen es anschließend überall herumposaunen?

Freundschaft zwischen Frauen scheint in dieser Serie, obwohl oft beschworen, unmöglich. Als Annettes ebenfalls reiche Freundin Eva im Haus der Hennings eintrifft, mustern sich beide Frauen zunächst genau. Dann wirft die eine der anderen Blässe vor, diese wiederum kontert mit der (2: 4f) "bäuerlichen Röte" der 'Freundin'. Auch wissen beide, ihre Freundschaft käme in arge Bedrängnis, wenn sie die Kleider der gleichen Modeschöpfers kaufen würden. Ebenso ist die Einladung Jelkas zu einem Fest Evas nichts als ein Schachzug im unaufhörlichen Konkurrenzkampf der ach so guten Freundinnen, denn an (2: 8) "Weitstirnigkeit wetteifern" sie geradezu.

Eine gemeine Intrige gegen Jelka spinnt Annette am Ende der Serie (8: 9): Sie fragt Jelka über Edis erotische Qualitäten aus. Als diese Positives berichtet, bietet Annette ihr an, bei Edi ein gutes Wort für sie einzulegen. Jelka ist begeistert von Annettes Großmut, doch diese teilt Jelkas Exfreund nicht einmal mit, daß Jelka bei den Hennings untergeschlüpft ist. Im Gespräch beider Frauen nach Annettes erster Verabredung mit Edi, muß Jelka Kränkungen hinnehmen, wenn Annette erzählt (8: 14): "Ich sehe aus wie eine Frau, die nicht leicht zu erobern wäre, was die genannte Frau nur kostbarer mache in den Augen eines erfahrenen Mannes. Drei Stunden hat er gebraucht! Und eine ganze Flasche Dom Pérignon. Du machst es sicher billiger, Jelka, nicht wahr?"

In der fünften Folge von *Jelka* tritt Erika, die Exfreundin Edis, an den Tisch des Paares. Jelka ist sofort abserviert, während Erika und Edi über teure Autos reden. Jelka wähnt sich dennoch in der stärkeren Position und bietet Erika ihre Solidarität mit den üblichen Floskeln an (5: 7): "Gönnen Sie ihn mir. Verzichten Sie! Mir dürfen Sie nicht böse sein, denn Solidarität unter Frauen ist wichtiger als Rivalität. (...) Schließlich sind Männer nicht das wichtigste. Erst einmal müssen wir unseren eigenen Weg finden." Dies erinnert stark an die den Mißbrauch des Solidaritätsbegriffs durch Nora und ist fast schon als 'Lernerfolg' Jelkas zu werten, da sie sich nun erstmals im dekontextualisierenden, also mythischen Sprechen versucht. Allerdings ist diese Figur weniger geschickt darin, Eigennutz in humanistischen bzw. feministischen Floskeln zu verbergen und meint diese außerdem manchmal sogar ernst.

Auch in *Frauenliebe - Männerleben* sind sämtliche Frauen Rivalinnen um die Gunst der Männer. Sie befinden sich in einem unerbittlichen Konkurrenzkampf mit ihren Geschlechtsgenossinnen. Gleich zu Beginn des Hörspiels wird Clara von Camilla darüber aufgeklärt, daß die Fürstin niemals für die Kunst einer Frau Geld ausgibt (10): "Sie sagt, die Frau ist bestenfalls ein kleines Talent, die großen Kunstschöpfungen macht der Mann. Eine Frau, die genial ist, flößt Abscheu ein und Angst." Die Fürstin unterstützt die Kirche als eine am Ausschluß der Frau maßgeblich beteiligte Institution (18) und empfindet Frauen als Konkurrentinnen in ihrer Beziehung zu Liszt.<sup>183</sup> Auch Clara meint zu wissen, eine (27) "Frau kennt diese Tiefe nicht, oder nur selten. Bei Kindesgeburten verschwindet die Tiefe vollends." Das Hörspiel selbst wendet sich zwar gegen die Mythen von Kunst und Geschlechterpolarität, doch die

<sup>183</sup> Vgl. dazu *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr!* (1985. 115 u. 117): "Sie weiß, wie man Frauen behandeln sollte, weil sie selbst eine Frau ist und keine anderen Frauen mag. (...) An Männer glaubt sie und Frauen mißtraut sie, denn sie weiß ja wie sie ist: Frau und muß es bleiben."

Hauptfigur Clara erkennt diese an, was sie zum Schluß sogar zur Mörderin werden läßt. Auch Camilla akzeptiert die unterschiedlichen Rollen von Männern und Frauen im Kunstbetrieb, versucht aber, daraus Kapital zu schlagen bzw. ihren Spaß zu haben: Sie war Geliebte von Liszt und spornt Robert am Ende des Hörspiels dazu an, das Beethovenstück als sein eigenes auszugeben: Sie amüsiert sich über Roberts Wahnsinn, Claras Verzweiflung interessiert sie nicht.<sup>184</sup>

In *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* wird Linde von Helmer ausgenutzt und gedemütigt. Anstatt sich zu wehren, macht sie lieber die angeblich selbstsüchtige Nora schlecht. Am Anfang ist Nora noch enthusiastisch aufgrund der vollzogenen Trennung von ihrem Gatten. Doch ihr Solidarisierungsversuch mit den Arbeiterinnen schlägt fehl, da keine bereit ist, ihre Ehe zu reflektieren. Alle stempeln Nora als bürgerlich ab. Sie wollen nichts von einer klassenübergreifenden geschlechtlichen Solidarisierung wissen und hören nicht auf, Mann und Kind zu idealisieren. Schließlich ist die Familie der Grund, warum sie die Fabrikarbeit überhaupt auf sich nehmen. Potentielle Solidarisierung scheitert hier an der beschönigenden Beschwörung eines Familien- und Liebesidylls. Während Nora ihren Mann ursprünglich verließ, um über Teilnahme am Arbeitsleben von ihm unabhängig zu werden, streben die Arbeiterinnen nach einem häuslichen Leben ohne Lohnarbeit. Sie sind brigitte aus *Die Liebhaberinnen* ähnlich und fühlen sich nicht zur Erwerbsarbeit bestimmt, sondern zu ihr verdammt, da diese die Frau von der Arbeit in der Familie abhält.

Das Solidaritätsangebot Noras an Eva scheitert ebenfalls am Mann. Das Bemühen Evas um die Gunst des Vorarbeiters läßt aus den beiden Frauen Konkurrentinnen werden.<sup>185</sup> Ein Zusammenhalt der Frauen entsteht aufgrund von Klassenbarrieren, Konkurrenzdenken und mythischen Glücksvorstellungen nicht. Auch Nora solidarisiert sich nur sehr kurz mit ihren Kolleginnen in der Fabrik und sieht in der Liebschaft mit dem Konsul sofort eine Möglichkeit zum Aufstieg. Nach jedem Ortswechsel assimiliert sie sich an die neuen Herrschaftsstrukturen. Jelinek bezeichnet Nora im Interview mit Meyer (1995. 59) als eine "sehr negative Frauenfigur, in dem Sinn ist es kein feministisches Stück, daß es diese Frau nicht erhöht, sondern sie - weil sie Komplizin ihres Mannes wird - scheitern läßt. (...) Die Nora biedert sich ja richtig an."

Der zweite Solidarisierungsversuch Noras mit den Arbeiterinnen findet gegen Ende des Hörspiels statt, als Nora ihnen Informationen über die Pläne mit der Fabrik zuspiesen will. Da sie eben noch das Püppchen des Konsuls war, wirken ihre Forderungen nach gewaltsamen Umsturz und Solidarität unter

<sup>184</sup> Im Drama *Clara S.* (1984. 15) spielen sich die Frauen noch mehr als im Hörspiel gegeneinander aus. So lenkt z.B. Aélis Clara ab, damit der Commandante sich in Ruhe am Kind Marie vergreifen kann.

<sup>185</sup> Im Drama (1984. 13) gibt Nora zu diesem Thema eine ihrer angelernten Floskeln aus der bürgerlichen Frauenbewegung von sich: "Frauen müssen solidarisch und nicht eifersüchtig sein, Eva, weil sie von Natur aus einen starken inneren Zusammenhalt haben." Diese Stelle fehlt im Hörspiel. Der Direktionssekretärin gilt im Drama (1984. 15ff) Noras zweite Solidarisierungsangebote. Diese will aber davon nichts wissen und meint: "Uns verbinden höchstens gewisse Geburtsschmerzen, wenn wir einmal ein Kind bekommen. Obwohl ich diese Schmerzen wahrscheinlich stärker empfinden würde." Auch diese Szene fand nicht ins Hörspiel Eingang.

Frauen wenig glaubwürdig. Doch die Arbeiterinnen gehen nicht einmal soweit, diese zu hinterfragen. Ihnen (40) "gefällt Nora nicht mehr." Sie halten fest zu ihren Männern, denn ohne ihre Körper "auf denen der Mann draufsteht ... hat der Mann doch gar nichts. Wir können unsern Männern, die ohnedies nichts haben ... nicht auch noch uns selber wegnehmen!" Noras Solidaritätsangebot erscheint später als platter Versuch, Weygang unter Druck zu setzen: Sie informiert weder die Gewerkschaft noch die Presse, so daß die Geschäfte für Weygang einen guten Verlauf nehmen. So verpaßt sie auch die zweite Chance, sich zu solidarisieren und macht ihr Wissen über Weygangs Pläne, die Fabrik abzureißen und an ihrer Stelle ein Atomkraftwerk zu errichten, nicht öffentlich.<sup>186</sup> Ihr Ansatz von Widerstand kann deswegen nicht ernst genommen werden, ist er doch immer eher ein pragmatischer denn ein programmatischer. Er ist schnell ins System integrierbar, und Nora bedarf so im Gegensatz zu Jelineks Vampirinnen aus *Krankheit oder moderne Frauen* nicht der Eliminierung. *Nora* ist aber dennoch kein "Stück über die Dummheit 'Frau'" (Spielmann. 1991. 27), sondern ein Text über die von Unge- rechtigkeit geprägten Strukturen nicht nur zwischen Besitzenden und nicht Besitzenden bzw. Männern und Frauen, sondern auch zwischen Frauen und Frauen. Der Text behandelt die sozialen Unterschiede zwischen ihnen, die eher zur Abgrenzung als zur Solidarität führen. Er setzt sich kritisch mit der Tendenz der frühen zweiten Frauenbewegung auseinander, dies zu unterschlagen. Deren Ansatz der Opfer-Frau, die für alle Frauen stehe, wird im Hörspiel von Nora zitiert, um Solidarität einzufordern, ohne diese wirklich selbst zu zeigen. Er wird damit ad absurdum geführt.

### **Gefangen im Kreislauf der Gewalt**

Kinder erscheinen in den Hörspielen oft als Handicap für die Frau, das sie in die ökonomische Abhängigkeit hineinzwingt. Besonders Nora und Clara erfahren und empfinden außerdem Entsexualisierung als Folge der Mutterschaft. Doch im Werk Jelineks erscheint die Mutter und Ehefrau nicht nur als Opfer, sondern auch als Täterin, die selbst Gewalt und Herrschaft ausübt. Auch durch das Umlenken der am eigenen Leibe erfahrenen Aggression auf Schwächere, auf die Kinder, werden Frauen von den strukturellen, aus dem Patriarchat hervorgehenden Ursachen ihres Leidens abgelenkt. Die allgemeine Konkurrenz und das Ziel der möglichst profitablen Verwertung des 'geliebten' Gegenübers (vgl. Kapitel 2.3.2.5 zum Mythos Liebe) geht auch auf das Verhalten der Mütter zu ihren Kindern über. Diese dienen entweder zur Bindung des Mannes, als Stütze im Alter, als Investitions- und Kompensationsobjekt oder als Puffer für selbst erfahrene Aggression. Jelinek hat dabei wohl die Frustrations-Aggressions-Hypothese im Sinn. Sie sucht die Deformierung nicht nur in der die Frauen umgebenden Gesellschaft

---

<sup>186</sup> Der Mangel an Solidarität unter Frauen und die falsche Komplizinnenschaft mit dem Mann als Kritikpunkt Jelineks wurde leider nicht immer richtig verstanden. So z.B. in Noldens (1990) Rezension der Bonner Inszenierung des *Nora*-Dramas, in der es heißt: "Die Selbstverwirklichung der Frau manifestiert sich letztendlich in ihrer Macht über den Mann. Die Macht einer Frau aber besteht in den Gefühlen, die sie im Mann weckt, und das funktioniert am besten mit Hilfe des Geschlechtstribs."



bzw. in den Männern, sondern auch im Denken und Handeln der Frauen. Ihre Texte zeigen sowohl die Gründe für die Fortpflanzung von Gewaltstrukturen als auch den Weg, den diese nehmen.

Die Frauen in *Die Liebhaberinnen* (1989. 16) empfinden das Leben im Dorf als einen einzigen "todeskampf". Die Schlußfolgerung, die sie jedoch daraus ziehen, setzt die Spirale der Gewalt fort, da die Mütter nach unten auf ihre Kinder und insbesondere auf ihre Töchter treten, denen auch kein anderes Leben vergönnt sein soll. Wäre dieses doch möglich, müßten sie ihr eigenes überdenken: "warum sollen die töchter nicht verbraucht werden, wenn die mutter auch verbraucht worden ist", fragen sie sich. Carmilla, die in *Krankheit oder moderne Frauen* bei der Geburt ihres sechsten Kindes stirbt, um daraufhin zur Vampirin zu werden, meint entsprechend (5): "Ich spreche die Muttersprache und lehre sie auch. Ich habe ein Problem. Nichts habe ich verhindert." In diesem Zusammenhang steht auch der Ratschlag Annemaries, die Noras Rolle als Domina mißbilligt (30): "Sie sollten lieber Ihre Kinder schlagen, Nora, wenn Sie schon etwas schlagen müssen. Das ist die Natur der Frau." Auch Käthe schlägt in *Burgetatta* gerne und oft auf ihre Kinder ein. Sie tut dies mit Vorliebe dann, wenn das Schmatzen oder Kichern von Mitzi und Maus ihre aus Filmrollen entliehenen Posen unterbricht. Eine dieser Rollen ist die der aufopfernden, fürsorglichen Mutter. Wer diese Selbstdarstellung stört, wird hart bestraft. Ganz in dieser Rolle bleibend fleht sie auch den Zwerg an, Mitzi zu verschonen, um sie ihm aber kurz darauf wieder als Preis anzubieten. Fürsorgliche Mutterschaft erscheint als Rolle, als Maske. Besonders in *Die Bienenkönige* wird auf die Spitze getrieben, was auch in der Prosa Jelineks nachlesbar ist: Kinder werden zur Existenzberechtigung sowie -sicherung auf Vorrat produziert, da eventueller Verschleiß mit einberechnet werden muß. Zwar spielt dies in *wenn die sonne sinkt* kaum eine Rolle, denn gaby hat als Traumpartnerin von markus weder Konkurrentinnen noch Kinder, aber dennoch klingt das Thema, wie Frauen die am eigenen Leibe erfahrene Aggression weitergeben, in den Interviews an. So berichtet die junge Mutter einer dreijährigen Tochter von den 'Freuden der Mutterschaft' (23): "ich hasse den balg. ich kann nirgends mehr hin. früher bin ich tanzen gegangen aber jetzt muß ich immer bei dem frutzen zu hause sitzen. ich werde noch verrückt. ich schlage das kind oft grundlos das muss ich zugeben." Auch die Mutterfigur in *Untergang eines Tauchers* verhält sich alles andere als mütterlich. Ihre typischen Mutterfloskeln beinhalten in diesem Hörspiel offene Gewalt. Nicht nur, daß sie die Kinder für Gewalttaten in Mutterart lobt, auf die Frage des Kindes, ob es das Geschenk auspacken darf, antwortet sie (12): "natürlich mein Junge. In dreissig Sekunden wird von dir nicht mal ein Knopf übriggeblieben sein."

"gewalt zeugt gewalt zeugt gewalt", heißt es in *wir sind lockvögel baby!* (1970. 204). Die Strukturen in der Familie Witkowski im Hörspiel *Die Ausgesperrten* belegen dies. Die aufgestauten Aggressionen entwickeln bei den Kindern die Explosivität von Dynamit. Anna versucht dem Kreislauf der Gewalt zu entkommen, indem sie sich so gut als möglich von ihrer Mutter distanziert. Doch ihr Weg hat trotz der anderen Richtung den gleichen Endpunkt: Angeblich aus freiem Willen unterwirft sie sich den Wünschen

ihres Bruders, stellt ihren Körper als Köder für Überfälle zur Verfügung und wehrt sich nicht gegen die Demütigungen von Hans, der offen zugibt, sie für sexuelle Übungszwecke zu benutzen.

Die Familie ist bei Jelinek die Keimzelle von Unterdrückungsmechanismen, die Krebszelle der Gesellschaft, die Brutstätte falscher Ideologie und der Mikrokosmos als Spiegelbild des gewalttätigen Makrokosmos. Sie ist der "Primärfaktor, der nicht nur die Denk- und Verhaltensformen der Individuen, sondern auch die Entwicklung der Gesamtgesellschaft weitgehend bestimmt". (Schnegg. 1988. 7) Die Familie ist in den Hörspielen - vor allem in *Die Ausgesperrten* - kein emotionales Refugium, sondern Ort des Schreckens. Hier wird gehaßt und die Persönlichkeit schon in den frühen Stadien der Kindheit zerstört. Die Erziehung zu rückgratlosen, unmündigen Menschen nimmt hier ihren Anfang und ist in erster Linie Aufgabe der Mütter. Die Familie erscheint als Aggressionsfeld, in dem die Gewalt von den Männern auf die Frauen und von den Frauen auf die Kinder - besonders die weiblichen Geschlechts - übergeht. Hier werden die Mädchen von ihren Müttern auf ihre Unterlegenheit und ihr Objektsein vorbereitet und lernen, diese Zuschreibungen als natürliche zu akzeptieren. Elfriede Jelinek sieht genau, daß das "Gesetz des Vaters (...) seltsamerweise von der Frau zur Durchsetzung gebracht wird." (Int. Bei. 1984. 5)<sup>187</sup>

Erziehung erscheint als gewalttätiger Dressurakt. Der Wunsch hinter dem Wunschkind erscheint als ökonomischer und die immer das Beste wollende Erziehung als Vorgang des Verbiegens und Zerbrechens. Das Kind hat die Funktion der Ersatzbefriedigung und der Rechtfertigung der eigenen Existenz. Für Clara sind die Kinder Mittel zum Zweck bzw. Stufen auf der Trittleiter nach oben. Ihr geht es nicht um die Entfaltung der Persönlichkeit ihrer Tochter, sondern um die Förderung jener vermeintlichen Begabungen, die vermarktbare ist. In diesem Sinne beruft sie sich zwar auf die Heiligkeit ihrer Mutterschaft, um die Annäherungsversuche Liszts abzuwehren, stellt aber im gleichen Satz ihre Tochter als (25) "eins ihrer Ergebnisse" vor. Bei Jelinek lassen sich die Mutter-Kind-Beziehungen in wirtschaftlichen Kategorien erfassen. Dies steht in hartem Kontrast zur bürgerlichen Familienideologie und zum Mythos der glücklichen Kindheit. Die repressiv wirkenden Wunscherfüllungsphantasien, die sich im Titel des Romans *Die Klavierspielerin* ausdrücken, der die Lektüreerwartung schon dadurch enttäuscht, daß die Hauptperson 'nur' Klavierlehrerin ist, sind auch Thema des Hörspiels *Frauenliebe - Männerleben*. Da die Klavierlehrerin Erika im Gegensatz zu Clara ohne Talent ist, muß die Mutter ihre Zucht eines Konzertstars als mißglückt einstufen. Versagen bedeutet bleibende Kränkung für die Mutter. Sie rächt sich dafür am Kind. Dieses hat das Gefühl, in der Schuld der Mutter zu stehen. Die Mutter erscheint ambivalent als Beschützende und Verschlingende. Allgemeiner formuliert die Autorin diese

---

<sup>187</sup> Besonders im Roman *Die Klavierspielerin* (1983. 105) beschreibt Jelinek, daß ein fehlender Vater keineswegs auch die Eliminierung patriarchaler Macht bedeutet. Die Unterdrückung durch die autoritäre Mutter kompensiert in diesem Roman die Tochter Erika wiederum dadurch, daß sie selbst zerstören und verletzen will. Opfer sind immer die Nächstschwächeren, in diesem Fall ihre KlavierschülerInnen. "IHRE unschuldigen Wünsche wandeln sich im Lauf der Jahre in eine zerstörerische Gier um. In Vernichtungswillen. Was sie nicht haben kann, will sie zerstören."

Gewaltspirale im Interview mit Vansant (1985. 7): “Eine nicht gelebte Frau wird natürlich ihre Tochter dazu bringen wollen, an ihrer Statt zu leben, sie aber gleichzeitig auch daran hindern. Einerseits möchte sie durch die Tochter leben, andererseits möchte sie, daß die Tochter genauso zugrunde geht wie sie selbst.”

Auch Clara erlebte ihre eigene Erziehung als Dressur. Sie spricht darüber, hat jedoch wenig daraus gelernt und versucht, auch die Tochter zu einem Wunderkind abzurichten. Obwohl sie außerdem am eigenen Leibe erfahren hat, wie weibliche Kreativität unterdrückt wird, will sie diese durch die Erziehung ihrer Tochter auf Biegen und Brechen zum Vorschein bringen. Der Pygmalionkomplex läßt die Frau das Werkstück Kind behauen. Das selbst ungelebte Leben soll nun die Tochter für sie leben, ob sie will oder nicht. Clara überträgt gleichzeitig den Geniewahn auf ihre Tochter. Das Hörspiel beginnt mit Maries Trillerübungen. Von Camilla dazu aufgefordert, diese abubrechen, weist Marie in ihrer deprivierten Sprache auf die Anweisung ihrer Mutter hin, diese noch zweihundertmal zu wiederholen (4). Das Kind hat in die Erfindung von Logier zur Haltungsverbesserung eingespannt stoisch zu üben und ist doch offensichtlich kaum in der Lage zu sprechen. Liszt beschreibt Marie als seltsam zurechtgemachtes Kind in einem häßlichen Gestell (14). Als er versucht, Marie zu verführen,<sup>188</sup> greift Clara nicht ein, sondern referiert statt dessen eigene Erfahrungen, die denen, die ihre Tochter just in diesem Moment macht, nicht unähnlich sind (29f):

Clara: Mit fünf erst sprechen gelernt. Doch mein Gehör war scharf. Mein Vater schrieb selbst mein Tagebuch, während die Klavierhacker mir unters Röckchen griffen. (...) Marie: (stockend, nach Worten ringend) Fällt dir nicht auf, Mutter, daß ich zwar schon ausgezeichnet zu Fuß bin, der Sprache jedoch nicht ganz ... äh ... mächtig? (...) Im Bestreben, eine große Pianistin aus mir zu machen, hast du nur erreicht, daß ich ein Paar Hände bin, an denen haltlos ein Körper baumelt.

Marie spricht stockend die letzten Sätze im Hörspiel. Sie rezitiert ein Gedicht, das Liszt ihr im Auftrag der Mutter übergab. Der Kreislauf geht weiter: Sie hat die gleichen Leiden wie ihre Mutter und handelt interpretierend wie diese.

In diesem Hörspiel schreibt die Autorin nicht nur gegen den Mythos Kunst an, der Clara zerstört. Sie destruiert auch den Mythos der engelsgleichen Clara Schumann.<sup>189</sup> “Widerliche weiße Engerlinge” (31) nennt Clara ihre Kinder. Indem Jelinek im Hörspiel den Muttermythos zerstört, startet sie auch einen Angriff gegen den biologistisch begründeten, d.h. auf dem Vorhandensein einer Gebärmutter aufbauenden, Mythos vom besseren weiblichen Geschlecht. Alle Jelinekschen Muttergestalten interpretiert Szczepaniak (1998. 74) als

<sup>188</sup> Im Drama (1984. 77) wird dies noch härter ausgedrückt: Als Clara das Kind aus den Armen d’Annunzios befreit, will dieses lieber beim Commandante bleiben, um dem Drill ihrer Mutter zu entkommen.

<sup>189</sup> In *Clara S.* (1984. 79) spricht Clara diesen Mythos selbst an: “Die Abtötung meiner Person erfolgte dadurch, daß man mich zur Heiligen machte, zur Idealfigur.”

“Agentinnen” der patriarchalen Gewalt, Erfüllungsgehilfen der Männer, Komplizen des männlichen Prinzips; sie verfügen über Kräfte, die (...) auch in der Lage sind, die patriarchalen Muster und Schemata zu vervielfältigen. Die größte Infamie des Patriarchats scheint nämlich darin zu bestehen, daß es auch in Abwesenheit der Männer zu funktionieren vermag. (...) Frauen, die festgelegt sind auf die Rollen der Gebärerin, Erzeugerin und Garantin der Familie, der Dienerin und der tapferen Gefährtin des Mannes, aber auch auf die Rolle der Verwalterin über das “Investitionsobjekt” Kind (...).

In der *Ballade* übt Frau Lindbergh nach dem Stimmentausch massiven Druck auf ihren Mann aus. Sie will ihren Status über den beruflichen Erfolg des Gatten erhöhen. Doch für die Autorin ist dies nur ein Beispiel für das Klischee der Machtausübung von Frauen, wie es sich auch im Bild der bösen Schwiegermutter oder der ewig nörgelnden Hausfrau niederschlägt. Sie beschreibt im Verhalten von Frau Lindbergh die “Methoden der Sklaven gegen die Herren, ohne aber etwas an den Machtverhältnissen zu ändern”. (Int. Braun. 1991. 38)

In die Dialoge des Paares Tarzan/Jane fließen immer wieder Statements des Kindes ein, in denen das Leben ganz im Stil von Werbung beschrieben wird. Die Jungen machen Wäsche schmutzig, die von der lächelnden Mutter gereinigt wird. Die Tochter dagegen lernt schon früh von der Mutter, deren selbstloses Verhalten nachzuahmen und schon im Kindesalter eine ‘richtige kleine Frau’ zu sein (38f u. 44):

K2: Die Mutter sitzt im Herrgottswinkel und näht sich eine neue Bluse. Halt, nein! Nicht für sie ist die neue Bluse, sie ist für Monika, ihr Töchterchen. Nie arbeitet die Mutter für sich selbst, immer rührt sie ihre fleißigen Hände für andre. Monika sitzt neben Mutter auf dem Schemel und näht ein Puppenkleid. (...) Hoffentlich machen die wilden Jungen es nicht wieder kaputt!! (...) Die Mutter sieht lächelnd zu, wie ihre wilden Jungen auf den Kirschbaum klettern. Unten sitzt Monika und spricht mit ihrer Puppe.

Auch Annette hat in *Jelka* für ihre Ehe Opfer gebracht und widmet sich vor dem Eintreffen Jelkas der Pflege zweier Kinder sowie des Ehemannes und den sich aus der gesellschaftlichen Stellung des Ehepaares ergebenden Repräsentationspflichten. So ermuntert sie das Kind Sabine, fleißig zu lernen und später einen interessanten Beruf zu ergreifen, wie er oft in Zeitschriften beschrieben wird, aber dessen Ausübung ihr vom Ehegatten verboten wurde. Das Kind ist zwar auch hier tendenziell Projektionsfläche, doch ihre Unzufriedenheit läßt die Hausherrin nicht an ihm aus, denn es gibt eine in der häuslichen Hierarchie noch viel weiter unten stehende Person ohne Rechte, nämlich Jelka.

### **Frauen als schnell konsumierbare, leicht verderbliche Ware**

je mehr sie dem Mann nachläuft, desto nötiger hat sie es offenkundig, sich als Ware anzupreisen, da ihr Wert wohl von Natur aus eher gering zu veranschlagen ist. (...) Nichts anderes darf sie, als ihren Körper pflegen und gefällig behängen, um Begierde und Kaufwunsch im Interessenten hervorzurufen (...).

So beschreibt die Autorin in ihrem Essay *Der ewige Krampf. Über zwei Arsenleichen in der Literatur* (1980. 83 u. 85.) das Verhältnis der Geschlechter. Diese Erfahrung macht auch Jelka im Laufe der

Hörspielfolgen. Die Frau erfährt Wertminderung bzw. Abnutzung im Gegensatz zum Mann z.B. durch vorehelichen Sex. Das, wofür der Mann mit der Heirat zahlt, soll Neuwert besitzen. So sinkt in *Die Ausgesperrten* Annas Wert in den Augen von Hans eindeutig aufgrund der Tatsache, daß sie mit ihm schläft. Denn was man so leicht bekommen kann, gibt es sicher überall. Ihrem Zustand, ein leicht verderbliches Konsumgut zu sein, begegnen die Frauen damit, daß sie wie in *Die Liebhaberinnen* (1989. 29) "pullis und miniröcke (...) als investitionsgüter" einsetzen. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln versuchen sie, der Entwertung durch Abnutzung entgegenzusteuern. Sie wollen "durch Verpackung ihren Wert ein bißchen steigern, wenn auch nur vorübergehend, was Männer nicht nötig haben, weil sie sowieso mehr wert sind." (Int. Bei. 1984. 40)

Die Frau ist zugleich Opfer *und* Repräsentantin des Konsums. Sie ist ständig mit den von den Medien geprägten Bildern konfrontiert und jagt ihnen nach. Denn "ihre traurige rolle die kommerzialisierung ihren warencharakter ihre entsexualisierung (selbstverständlich verpackt in die pseudohülle der freiheit und emanzipation die nie stattfindet) erkennt sie nur selten", schreibt Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 66). Frauen befinden sich nur scheinbar auf der Subjektseite. Dieses Thema klingt auch im *Kasperl-Hörspiel* in kindgerechter Form an: Der König bestimmt hier, daß dick schön ist, damit seine Tochter das Ideal verkörpert. Gretel findet das komisch, weil sie eben erst in der *Brigitte* das Gegenteil gelesen hat.

In die *Ballade* fließen viele Gespräche über Kosmetik ein. Diese wirken deshalb lächerlich, weil sie von zwei Männern geführt werden. Bei weiblichen Stimmen wäre dies sicher nicht der Fall. Elfriede Jelinek entlarvt damit die Propaganda der Kosmetikindustrie, die vermittelt, daß Frauen sich hübsch machen müssen, um ihren Wert zu steigern und demonstriert gleichzeitig den Zwangscharakter dieser Bemühungen. Schnelle Abnutzungserscheinungen prophezeit auch Tarzan seiner Jane, wenn sie nicht sofort aufhört, das ihrer Geschlechterrolle unangemessene Begehren zu formulieren (27): "Willst Du vorzeitig alt und verbraucht sein? Mir, dem athletisch gebauten Mann, nicht mehr gefallen? Deine Weiblichkeit verlieren??" Denn "Frau und Körper gehören untrennbar zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau", schreibt Jelinek in *Bild und Frau* (1984. 146).

In das Hörspiel *wenn die sonne sinkt* geht diese Problematik nur am Rande ein. Sie spiegelt sich aber in für Jelineksche Begriffe sehr direkter Form in den Interviews wider, wo immer wieder betont wird, daß sich die Frau für den Mann herzurichten habe (12): "wer wird davon profitieren wenn die frau zuhause im schlafrock und mit lockenwicklern herumläuft die? - sekretärin. - worauf achten sie also auf ihr? - aussehen." In *Jelka* haben die Frauen der Oberschicht Mittel gefunden, ihren Wert zu steigern. Der Sprecher weiß, daß der Sinn von Designerkleidung vor allem darin besteht (2: 3), "die Trägerin aufzuwerten". Die Frau ist in erster Linie Kleiderbügel: Ihr Wert ist der Wert des Stoffes, der daran hängt. Besonders grotesk wirkt es so, wenn Annette gerade in diesem Zusammenhang ihre Emanzipiertheit betont, weil sie lieber die Röcke von Trior trägt, die (2: 5) "diesen gewissen Spielraum bieten, der einer modernen Frau von heute einfach geboten werden muß." Auch auf der Party der

Oberschicht in Folge 2 (11) führen die Damen ihre Frauengespräche. Sie sind sich ihrer Nichtigkeit bewußt und wissen, daß sie nur das schmückende Beiwerk ihrer Männer sind, deren Welt sie mit ihren Parfums versüßen sollen. Doch anstatt sich darüber zu beschweren, bestätigen sie sich gegenseitig immer wieder in dieser Rolle. Sie wollen lieber die Welt verschönern, anstatt sie zu verändern. Konzert- und Theaterbesuche werden von den Männern nur akzeptiert, wenn die Frau dort ihre neuen Kleider ausführen will. Echtes kulturelles Interesse wird dagegen verurteilt und als Hybris gewertet (6: 11f). Eine (5: 2) "kaputte Type" ist in dieser Welt eine Frau, die zu einem braunen Kleid schwarze Schuhe anzieht. Die Frau hat die Aufgabe für und durch den Mann schön zu sein, mit allen Mitteln der Kosmetik und Kleidung. In diesem Sinne ist sich auch Edi sicher, daß Jelkas Glanz im teuren Restaurant und im exklusiven Outfit nur über ihn und nur für ihn leuchtet (5: 29). Mit ihrer Rolle als Accessoire von Edi scheint Jelka sich in Folge sechs abgefunden zu haben: Sie sitzt im Penthouse, umgeben von Schönheitsmitteln und teurer Kleidung. Doch der Schein trügt, denn es langweilt sie, sich (6: 3) "zu bemalen wie ein Osterei, neue Kleider zu probieren und mit neuen Handtaschen und Schuhen zu kombinieren." Sie verstößt damit in zweifacher Hinsicht gegen die Festlegung der Frau als leicht verderbliche, aber schnell konsumierbare Ware: Erstens überschätzt sie ihren Wert und zweitens unterschätzt sie die Macht dieser Festlegung, die alles andere ausschließt. Auch daran wird Jelka scheitern. Der Sprecher bringt die inflationären Schwankungen, von denen der Wert des Frauenkörpers abhängt, in Folge 8 (10) auf den Punkt, als Jelka wartet und auf ihrem ganzen Besitz, ihrem Körper, sitzenbleibt,

ohne, daß ihr einer etwas dafür geboten hätte. Edi, der bisher Meistbietende, hatte nichts von sich hören lassen. Wenn man eine Ware besitzt, für die offenbar keiner rechtes Interesse zeigt, muß man sich wahrscheinlich nach neuen Werbemethoden umsehen. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, daß der Interessent den Besitzer der Ware (...) nur aushungern möchte, das heißt, die Preise senken will.

Als Edi Jelka seinen Eltern stolz als "Exotin" vorstellt (5: 10), wird sehr deutlich, daß Jelka nichts anderes ist, als eine exotische Vase, die ihren Platz im Regal hat, bis man ihrer überdrüssig ist. Die Familie besitzt bereits "eine Menge ausländischer Luxusartikel. Dazu kommt jetzt ein neuer Artikel, der bisher nicht im Katalog stand," nämlich Jelka. Die Eltern haben bei ihren Reisen in die Südsee "ähnliche Mädchen zu Dutzenden gesehen! Bei Jelka fällt allerdings das Transportproblem weg." Hier nimmt Jelinek eine der wichtigsten rhetorischen Figuren des Mythos aufs Korn, die "Identifizierung" mit ihrem Ausweg in die exotische Marginalisierung des Anderen. Barthes beschreibt diesen Mechanismus so (1964. 141ff): "Der Kleinbürger ist ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen vorzustellen. Wenn der Andere sich in seinen Blicken zeigt, wird der Kleinbürger blind, oder er ignoriert oder leugnet ihn, oder aber er verwandelt ihn in sich selbst. (...) Das kommt daher, daß der Andere ein Skandal ist, der die Essenz bedroht." Wie kann nun aber das offensichtlich Andere assimiliert werden? "Hier gibt es eine Rettung: den Exotismus. Das Andere wird zum reinen Objekt, zum Spekulum, zum Kasperle." Da es so

an die Grenzen der Menschheit verwiesen ist, stellt das Andere für das Zuhause - hier für die Edis Familie - keine Gefahr mehr dar. Jelka soll sich äußerlich einerseits von der Norm abheben, andererseits aber einem genormten Schönheitsideal entsprechen, worüber Edi sie aufklärt (5: 7f): Denn "Mannequinmaße" sind "im Augenblick das Gefragtere, weil Selteneres." Jelka soll deshalb nicht "aus dem Leim gehen (...), wie man es hierzulande so häufig sieht. Was man oft sehen kann, hat keinen großen Wert".

Auch in *Die Bienenkönige* sprechen die Männer immer wieder über die vom Verfallsprozeß besonders hart betroffene weibliche Physis. So ist es für sie nach dem Gau zunächst einmal von Interesse, ob die Frauen (12) "ihre Form hatten halten können oder nicht". Gleichmaßen scheitert Nora aufgrund der angeblich begrenzten Haltbarkeit des weiblichen Körpers. Sie will keine Kinder mehr, weil sie Angst hat, die Schwangerschaft könnte sie verunstalten. Hatte sie sich als Ehefrau über ihren Körper, der gebären kann, definiert, so bestimmt sie sich als Geliebte des Konsuls über ihren Körper als einen, der Lust erzeugen kann. Als solcher muß er gut in Schuß bleiben, denn die Frau ist für Männer wie Weygang nichts als (17) "leicht verderbliche Ware". Den Verfallsprozeß beschleunigen nicht nur Geburten, auch am Fließband arbeitende Frauen zeigen schneller als andere Abnützungerscheinungen. Daß der weibliche Körper, der sein Arbeitsfeld ist, sich mit zunehmendem Alter und aufgrund von Geburten verändert, macht auch Heidkliff in *Erziehung eines Vampirs* den Frauen zum Vorwurf. Er kritisiert (30), "was die Frauen aus ihren naturgegebenen Waffen machen", könnten sie doch die "Männer um den kleinen Finger wickeln, aber was tun sie? Sie überlassen es Gott und der Zeit, was aus ihnen wird." Jelinek ist der Überzeugung, daß eine Frau "im Alter vollständig entwertet" wird (Int. Schwarzer. 1989. 53), denn die

Fixierung der Frau auf das Biologische und auf die Sphäre der Reproduktion, auch das Messen der Frau mit der biologistischen Elle, daß sie ihren Körper auf dem Markt möglichst attraktiv präsentieren müsse, damit geht ja auch der Verlust des weiblichen Wertes mit zunehmendem Alter einher. (Int. Roscher. 1991. 50)

In *Nora* ist es Weygang, der dies ausspricht, um Nora Angst vor den Folgen des Alterns einzujagen (21): Als sie vor ihrer starken Liebe erschrickt, warnt er sie: "Wenn du schon erschrickst, dann erschrecke lieber vor dem Alter, das dir bevorsteht." Deswegen beeilt sich Nora, ihrem Liebhaber mitzuteilen, daß sie ihm völlig (23) "gefügig" sei. Doch Weygang spricht auch später noch in grausamerer Form über das Altern, das die Frau härter trifft als den Mann. Er behauptet, daß das Alter vor dem Tod bei der Frau schlimmer ist als der Tod selbst. Denn der (43) "Mann ist ein Toter auf Kredit, die Frau: Fäulnis auf Raten."<sup>190</sup> Dies führt er Nora direkt vor Augen und nennt "nur einige Symptome: Schlaffer Bauch, Doppelkinn, Zellulitis. Drücke die Haut deiner Oberschenkel zusammen und sogleich offenbart sich das Todesurteil: kleine Dellen!" Auch Clara weiß in *Frauenliebe- Männerleben*, daß Franz sie schnell über haben würde, denn (49) "so ein Körper hält doch höchstens 14 Tage." Als Liszt die Tochter Marie

entdeckt, wägt er die Vor- und Nachteile beider Frauen ab. Marie hat dabei den Bonus (31) “entschieden noch neueren Datums” zu sein. Deswegen versucht Clara - ähnlich Nora - bald, weniger über Körpereinsatz die Gunst Liszts zu gewinnen und bietet ihm stattdessen an, vor ihm zu knien (13). Ihren Stolz, den sie noch zwei Sätze vorher beschwor, verliert sie sofort, wenn sie meint, über Unterwerfungsgesten etwas zu erreichen. Der Spiegel der männlichen Macht ist hier das angepaßte Weibchenverhalten. Frauen sind in vielen der Hörspiele willfährige Objekte männlicher Aggression, immer bereit diese aufzufangen. Die Frau als sich schnell abnutzende Ware entspricht auch dem Blick der Frau auf ihr eigenes Geschlecht. Er ist - wie ihr Körper - ein kolonisierter. Das Bewußtsein der Frau ist nach all den Jahrhunderten der Unterdrückung pervertiert und auf Unterwerfung ausgerichtet. Die Arbeiterinnen in *Nora* freuen sich schon auf die Zeit ohne Lohnarbeit und wollen sich für die Erfüllung dieses Wunsches ganz den Ehemännern unterwerfen (3f): “Nein, das wird schön sein, wenn sich Frauen an Männer schmiegen und sagen, sie wollen nie mehr eigenwillig und herrschsüchtig sein.” Linde, die in *Nora* vorübergehend die Rolle der Hausfrau und Gattin übernimmt, handelt ähnlich: Sie unterwirft sich Helmer völlig und lechzt nach jedem Zeichen der Anerkennung, wenn sie zu ihm meint (25): “Du ahnst nicht, wie glücklich mich selbst scheinbar unbedeutende Tätigkeiten wie Zucker in den Tee werfen beglücken. (...) Jedesmal muß ich dabei denken, wie sehr meine besten Kräfte und Fähigkeiten bisher brachlagen, nämlich beim Büroarbeiten.” Das Leben mit und für den Mann wird von den Frauen so gut wie nie angezweifelt. Die Frau erscheint auch den Frauen als unvollkommen und ohne Mann weder existenzberechtigt noch -fähig. Um irgendeinen gesellschaftlichen Wert zu bekommen, bedarf sie eines Mannes, der zu ihrem Lebenssinn wird. Entsprechend dazu zitiert die Autorin selbst aus *Erziehung eines Vampirs* (10) in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1):

Der Mann könnte sie in einem Aquarium züchten, und sie bedankt sich noch, daß er es ihr erlaubt. Sie bedankt sich dafür, daß der Mann ihr die Existenz gestattet. Die Frau gibt es bereits seit der Antike, wo sie in Aufzeichnungen erwähnt wird. Als ob man sie aus einem Spielzeugbaukasten hervorgezogen hätte.

### **Die tatsächlichen und scheinbaren Ausnahmen**

Die große Ausnahme nicht nur innerhalb des Hörspielwerks, sondern auch innerhalb des Gesamtwerks Jelineks stellt Gretel aus dem *Kasperl-Hörspiel* dar. Diese bodenständige Frau hat keine negativen Eigenschaften. Ihren groben Ton entschuldigt man aufgrund der großen Armut der Bauern und der maßlosen Dummheit des Kasperl gerne. Ihr ist es (9) “wurscht, was der gute Herr König” von ihr hält, was sie ihm nur zu gerne ins Gesicht sagen würde. Sie wiegelt die Bauern auf und hat keine Angst, vom General zu einem besonders zarten Spanferkel gemacht zu werden, was ihr die Bauern prophezeien. In diesem Sinne schimpft sie nicht nur auf den König im Schloß, sondern auch auf die Bauern, die sich alles gefallen lassen. Gretel sieht zwar die Probleme für eine Veränderung der Verhältnisse, beharrt aber

---

<sup>190</sup> Vgl. dazu Emily in *Erziehung eines Vampirs* (5): “Ich bin nicht Fäulnis. Meine Raten zahle ich pünktlich.”



trotzdem darauf, daß eine Revolution möglich ist. Mit Enthusiasmus führt sie den Aufstand an. Ihre analytische Fähigkeit sowie ihre Courage, mit der sie sich von den anderen Figuren abhebt, springt gegen Ende des Textes auf die Bauern über. Sie ist ein ernst gemeintes Vorbild und steht exemplarisch für solidarisches Handeln. Der Grund dafür liegt sicher im jungen Zielpublikum des Hörspiels.

Auch in *Portrait einer verfilmten Landschaft* spricht eine Figur ohne Makel: Es ist die Autorin, die sich offen als Anwältin der Unterdrückten und über ihren Streit mit dem Filmredakteur als Feindin der Bewußtseinsindustrie zu erkennen gibt. Ihr nüchterner Ton verhindert zwar im Gegensatz zur wütenden Gretel eine Identifikation mit ihr, aber sie ist nicht unsympathisch.

Eine weitere Ausnahme ist im Schluß des Hörspiels *Die Bienenkönige* zu finden: Hier rebellieren die Hetis zusammen mit den männlichen Sklaven. Der erste Ansatz des Aufbruchs ist der Rede einer Heti zu entnehmen, die behauptet, daß es auch noch etwas Besseres als die Bienenkönige geben müsse, nämlich ein Leben ohne sie (40). Während die Könige zusammen mit den Mutas die Tochtergeburt feiern, bietet sich den Hetis erstmals die Möglichkeit zum gegenseitigen Austausch. Sie berichten einander von ihrem inneren Wandel und sind sich darüber einig, daß die Männer noch nichts von ihrer (47) "Denkfähigkeit" gemerkt haben. Aber sie wissen, daß diese nur ein zufälliger Nebeneffekt der Unsterblichkeit war: "Es war aber niemals ihre Absicht, unseren Verstand zu erreichen. (...) Was sie erreichen wollten, waren Töchter und ihre Unsterblichkeit." Die Hetis können nicht in ihre alte Rolle zurückfinden. Ihnen ist klar, daß die Könige sie - auch als sie noch Ehemänner waren - geschickt vom Denken abgehalten haben und wollen nun damit beginnen. Sie hatten schon länger ihre erwachte Intelligenz verborgen (48): "Es war richtig, sie in dem Glauben zu lassen, wir wären so dumm, wie sie uns gemacht haben und wie sie uns gerne sähen. (...) Wir haben von Mozart und Beethoven geschwätzt, in Wirklichkeit haben wir an ihren Tod gedacht." Die Hetis haben nun einen Wissensvorsprung vor den Männern. Diese haben die Tochtergeburt vergeblich vor ihnen verheimlicht, jedoch keinen Grund für diese Geheimhaltung angegeben, weil sie den Frauen offiziell jegliche Intelligenz und so auch die Fähigkeit zur Revolte absprachen. Das Paradox in der Herrschaft der Bienenkönige - die Verneinung weiblicher Intelligenz und die dennoch vorhandene Angst vor deren Konsequenzen - sowie die Funktionalisierung der Frauen innerhalb des Regimes sind den Hetis nun bis in die letzte Konsequenz hinein klar. Sie können die Freude der Herren über die Tochtergeburt nicht ernst nehmen, nachdem ihnen durch die von den Wissenschaftlern verschuldete Katastrophe die eigenen Kinder genommen wurden, und wissen, daß die Könige auch mit den kommenden Generationen nicht sorgsamer umgehen werden. Die Hetis beschreiben sich nun als unerbittliche Feinde der Könige und stellen sich gegen das, was im Mythos der 'natürliche' Verlauf des Lebens einer Frau ist (54): "Was sich hier erfüllt, sind keine typischen Frauenschicksale. (...) Das Frauenschicksal haben wir hinter uns gelassen." Sie steigen mit den Sklaven in der Hoffnung an die Oberfläche, daß die nachlassende Strahlung dort ein Leben wieder möglich macht. Der Schluß dieses

Hörspiels ist so eine durchaus utopische Revolte<sup>191</sup> gegen die Herren und die ihre Herrschaft mittragenden Mutas durch das Bündnis der Hetis mit den Sklaven. Die Hetis wissen um die Schwierigkeit eines Neuanfangs, der auf die Definitionen der Geschlechter verzichtet, doch sie wollen ihn wagen. Ob die Gleichheit, die nun unter den Gruppen herrscht, so bleiben wird, läßt die Autorin offen.

In gewisser Hinsicht bildet auch Jelka eine Ausnahme unter den Frauenfiguren. Sie paßt sich zwar an und nimmt ihre Moralvorstellungen immer mehr zurück, wenn sie ihrem erstrebtem Aufstieg im Wege stehen, doch sie hat dabei ihre Grenzen. Immer wieder verweist sie auf Zusammenhänge, die sie als einzige zu sehen scheint und kann die Augen nicht vor jeder Ungerechtigkeit verschließen. So stellt sie sich der Auseinandersetzung mit den Freunden Edis (6: 9f) und will ihr Herkunftsland nicht verunglimpfen lassen. Jelka bricht durch diese Hybris das konventionelle Frauenbild. Dieser Mangel an Unterwürfigkeit wird ihr von den Männern übelgenommen. Jelka erkennt deren Macht und überschätzt ihr Kapital, ihren Körper. In Folge 6 (17f) setzt sie sich bewußt über die Forderungen Edis hinweg und lädt eine Arbeitsgruppe der Uni in die gemeinsame Wohnung ein. Im Telefonat mit ihren KommilitonInnen wird deutlich, daß sich Jelka eigentlich ihrer intellektuellen und moralischen Überlegenheit bewußt ist, auch wenn sie es bisher vermieden hat, Edi dies ins Gesicht zu sagen. Dagegen bleibt Annettes sanfter Ausbruchsversuch in Folge vier in den Mythen gefangen. Die Berufe, von denen sie träumt, sind jene, die konstant Thema der Boulevardpresse sind. Eine subtile Drohung ihres Gatten reicht aus, um Annette wieder 'aus freiem Willen' an ihn zu ketten. Jelka dagegen meint es ernst, als sie in Folge sechs Edi von ihrer Langeweile berichtet. Sie will studieren oder arbeiten. Als sie dann in der Wurstfabrik Edis arbeitet, kommt Jelka in eine Situation, die mit der Noras in der Fabrik vergleichbar ist. Zurecht vermutet Jelka, daß die Wurstfabrikanten (8) "einfach rationalisieren wollen, wie gehabt, und eine Ausrede brauchen, um die Leute rausschmeißen zu können." Sie bezieht klarer Stellung als Nora, wenn sie auch wie diese versucht, ihre Forderungen über ihre vermeintlich einzige Waffe - ihren Körper - durchzusetzen. Jelka hat zwar positive Eigenschaften und moralische Grundsätze, wirft diese aber immer wieder über Bord. Sie will sich den Mythen anpassen, schafft dies aber oft nur an der Oberfläche. Dennoch kann Jelka keinesfalls als wirklich positive, geschweige denn zur Nachahmung anregende Figur aufgefaßt werden.

Dies gilt auch für die Zwillinge in *Die Ausgesperrten*, wenn sich auch in deren Charakter in den letzten Minuten des Hörspiels eine leichte Wandlung vollzieht: Rainer gibt zu, Angst davor zu haben, aus der Schule zu fliegen und will mit den Anschlägen lieber warten. Doch neu ist nicht die Tatsache, daß er so denkt und fühlt, sondern daß er es zugibt. Deutlicher ist die Veränderung bei Anna. Offen bekennt sie am Schluß, von Hans verletzt zu werden, sucht seine Zuneigung und bietet ihm als Gegenleistung Hilfe beim

---

<sup>191</sup> Jelinek scheint sich allerdings inzwischen für dieses untypische Finale zu schämen. Im Radiofeature von Wendt (1996) bezeichnet sie es als "seltsam optimistisches und banal revolutionäres Ende." Inzwischen sei sie resignativer geworden. Jelineks Resignation ist zwar nachvollziehbar, doch sollte sie nicht soweit gehen, daß sie sich dafür entschuldigt, früher optimistischer gewesen zu sein.

Lernen an. Hans kommentiert dies trocken (49): “Neuerdings seid ihr zwei, dein Bruder und du, richtige Menschen geworden.” Doch soweit gehen die Zwillinge nicht: Ihre über den Leidensdruck zum Schluß nach außen dringende Frustration endet im sinnlosen Mord. Solche negativen Gefühle kennt Sophie in diesem Hörspiel als einzige Person nicht. Dies versetzt sie in die Lage, die bürgerlichen Mythen zu durchschauen. Sie nutzt die Verblendung der anderen aber aus, um ihre Ziele, z.B. die Unterwerfung von Hans, leichter zu erreichen. Sie ist zwar relativ bewußt, doch deswegen noch lange kein positiver Charakter: Blanker Egoismus bestimmt ihr Tun.

In *Nora* findet sich ebenfalls keine Figur, die in dem Maße positiv angelegt ist, daß eine Identifikation möglich wäre, nicht einmal Eva, wenn sie auch gegen Ende des Hörspiels das Schicksal der Fabrik und damit der Arbeiterinnen voraussieht, immer wieder aufzuklären versucht. Janz (1995. 32) interpretiert aufgrund der Figur der Arbeiterin Eva das *Nora*-Stück als einzigen Text Jelineks, der eine positive Heldin kennt, denn Eva vertrete die Position Bebels. Diese Schlußfolgerung zieht Janz wohl auch aufgrund ihrer Interpretationsprämisse, die von einem Primat der Ökonomie bei Jelinek ausgeht. Doch Eva durchschaut zwar die kapitalistischen Strukturen, ist aber nicht bereit, die Geschlechterbeziehungen zu analysieren, was ihr Verhalten gegenüber dem Vorarbeiter zeigt. Diese klassenbewußte Arbeiterin ist für seine Zuneigung zur Unterwerfung bereit.

Ebenfalls eine nur scheinbare Ausnahme ist Emily in *Erziehung eines Vampirs*, doch aus anderen Gründen. Sie widerspricht ihrem Verlobten offen und ist nie mit ihm einer Meinung. Sie kann und will sich nicht seiner Definition der Frau als Krankheit beugen und bezeichnet sich als gesund, obwohl sie ein Vampirdasein führt. “Ich bin nicht Fäulnis” (5), wirft sie Heidkliff an den Kopf und bestimmt den Ort des Glücks als den, an dem er nicht ist. Doch Emily ist kein Mensch, sondern mehr noch als alle anderen in Jelineks Hörspielen auftretenden Personen eine reine Sprachfigur und zusätzlich Vampirin. Sie widersetzt sich zwar ihrer Definition als Kastrierte und wird als Vampirin Kastrierende, doch die Umkehrung eines falschen Bildes in sein absolutes Gegenteil erzeugt noch lange kein richtiges Bild, da es sich nach wie vor an der abgewehrten Projektion orientiert. Emily sträubt sich zwar gegen sie, bleibt ihr aber doch verhaftet. Ich möchte demnach der oft gehörten Interpretation (z.B. Pflüger. 1996. 63), die Frauen könnten über den Vampirismus der männlichen Ordnung entfliehen, widersprechen. Treffender ist der interpretatorische Ansatz von Claes (1994. 96):

Begehren und Sexualität sind unauflösbar an Absterben und Tod gebunden, das reduzierte Begehren des Mannes ist tödlich für die Frau, das sichtbare Begehren der Frau kastriert den Mann. Auch als Vampirinnen müssen die Frauen dieses Gesetz reproduzieren (...). Was sie begehren, das töten sie. (...) Die vampirische Existenz ist keine Existenz, die sich positiv fassen ließe.

Sind nun wenigstens die Frauen in der *Ballade*, die ihren vormals dominanten Männern das Leben immer mehr zur Hölle machen, als Vorbilder bzw. Ausnahmen zu werten? Ich denke nicht. Sie rebellieren zwar, fordern aber dabei in zugegeben ‘unweiblicher’ Art gerade die Einhaltung der Männerrollen vom

Partner, da dieser nicht als in ihren Augen weinerliche, unfähige Memme erscheinen soll. Sie reproduzieren die Geschlechterrollen mindestens im gleichen Maße, wie sie diese aufbrechen.

### **Böser Blick auf dumme Frauen?**

Jelinek wurde immer wieder mit dem Vorwurf der Mitleidslosigkeit und Rechthaberei ihren Charakteren gegenüber konfrontiert. In den Kritiken zu ihren Werken sind immer wieder Wörter wie "erbarmungslos" und "brutal" zu finden. Als grausam bezeichnet zu werden, mag vielleicht für einen Autor noch in gewisser Weise schmeichelhaft sein, für eine Frau ist das nie in diesem Sinne gemeint. In diesem Zusammenhang steht auch das Faktum, daß die Autorin autobiographische Tendenzen weitgehend vermeidet. Sie konzentriert sich auf die von ihr entworfenen Figuren und sieht möglichst von sich selbst ab. Auch dies brachte ihr Vorwürfe ein, da die schreibende Frau "gleich eins auf die Pfoten kriegt, wenn sie nicht sich selber gnadenlos behandelt, sondern sich mit ihren Figuren aus Sprache so wenig liebevoll zeigt. Frauen, so die altvertraute pornographische Voyeuristen-Regel, dürfen nur beguckt werden, sie dürfen nicht selber genau hinsehen." (Dormagen. 1993. 89f) Außerdem wurde bemängelt, die Autorin ziehe die Tragödie zwischen Mann und Frau ins Lächerliche. Anlässlich der Uraufführung der Mini-Oper *Körperliche Veränderungen*, die auf der *Ballade* aufbaut, glaubt Rosenthaler (1991), daß die - der Autorin unterstellten - feministisch geplanten Ideen gescheitert seien, da sich "neben den Popanzen Tarzan, Charles Lindbergh oder 'berühmter Dirigent' die Damen genauso blöd benehmen." Nebenbei bemerkt kritisiert Anton Gugg (1991) an der gleichen Aufführung, daß Jelinek nichts anderes könne, "als ihre geschlechts-separatistischen Etüden stets aufs neue auszubreiten".

Die Kritik an Jelineks Blick auf die Frau entzündete sich immer wieder daran, daß sie keine Alternative für ein anderes Frau-Sein jenseits patriarchaler Zuschreibungen aufzeige. Immer wieder wurde ihr ein männlicher bzw. böser Blick auf ihre Figuren - insbesondere die weiblichen - vorgeworfen. Aber ihren distanzierten, forschenden, oft als kalt kritisierten Blick beschreibt die Autorin insofern als weiblichen, als die Frau aus vielen Bereichen ausgeschlossen ist. Gerade dadurch habe sie die Möglichkeit, das Unaussprechliche und Verletzende auszusprechen, was Jelinek im Text über Ingeborg Bachmann *Der Krieg mit anderen Mitteln* (1983. 151) formuliert:

Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert ('ge-gliedert') ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.

Auch im Interview mit Lachinger (1990. 44) beschreibt Jelinek diesen Blick, für den "Kinder, Marsmenschen und Frauen besonders prädestiniert sind, weil sie einerseits die Arbeit der Reproduktion zu leisten haben und andererseits nicht dazugehören, also die Fremden sind." Ihre Methode der scharfen Analyse und tendenziösen Schilderung deutet sie dort als eine vordergründig männliche. Die Autorin blickt auf ihre Figuren und damit auf die Gesellschaft mit analytischer Distanz in der Art einer

Naturwissenschaftlerin, welche die Eigenarten eines fremden Bienenvolks einfangen will. Im Interview mit Honickel (1983. 160) definiert Jelinek diesen Ansatz: "Das ist ungefähr so wie ein Insektenforscher, der in einen Ameisenstaat hineinschaut und feststellt, welche Ameisen jetzt Eier legen und welche die Eier transportieren und welche die Nahrung herbeischaffen." Höfler (1991. 156) vergleicht diesen "Forscherblick" mit einem sadistischen Instrument: Die Autorin sieht, seziiert und schreibt die Ergebnisse mathematisch exakt auf. Sie legt Zustände und Mechanismen bloß "wie ein Skelett einer Leiche, die man seziiert". (Int. Lachinger. 1990. 40) Sophies Blick auf ihre 'Freunde' in *Die Ausgesperrten* ist dem Jelineks ähnlich. In der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) beschreibt die Autorin diese Figur: "Sie speißt ihre jungen Freunde wie Schmetterlinge auf Nadeln und beobachtet sie mitleidlos."

Wenn Elfriede Jelinek ein männlicher Blick auf die Figuren und insbesondere Frauen vorgeworfen wird, so muß darauf geantwortet werden, daß der unbarmherzige Blick der Geschlechtsgenossinnen aufeinander im Patriarchat nicht unüblich ist. Die Rivalität unter Frauen kann nicht weggeleugnet werden. Vielmehr ist der Frage nachzugehen, wer sie produziert und wem sie nützt. Der alltägliche Blick der Frau auf sich und andere Frauen ist dem von Männern auf Frauen nicht unähnlich. Die Perspektive, die Frauen meist hatten, war die der Voyeurinnen ihrer selbst. Elfriede Jelineks Texte können als feministische Konsequenz daraus angesehen werden. Auch die Vampirin Emily hat ja kein Spiegelbild und kann den patriarchalen Weiblichkeitszuschreibungen nicht entkommen. Der Herrschaftsanspruchs des männlichen Blicks und die Unmöglichkeit der Realisierung eines weiblichen geht so in die Hörspiele Jelineks ein. Denn "das Bild der Frau von der Frau besteht keineswegs unabhängig von jener gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildgalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und den Trivialmythen bestickt ist." (Bovenschen. 1979. 42) So erkennt Krieger (1998. 20) zurecht, daß die Vampirinnen der Dramenvorlage für *Erziehung eines Vampirs* der "sadistischen Perversion des männlichen Blicks verhaftet" bleiben. Doch er kritisiert, Jelinek gelange über diese gedanklichen Grenze nicht hinaus. Sie schreibe aus einem weiblichen Selbsthaß heraus, "vergleichbar mit dem jüdischen Antisemitismus", und ihrem Stück mangle es an Perspektive. Ähnlich argumentierend meint auch Renate Wagner (1990) anlässlich der Wiener Aufführung von *Krankheit oder moderne Frauen*, Jelineks "einzige 'Gerechtigkeit' besteht darin, daß Männer wie Frauen gleich verabscheuungswürdig sind." Dabei wird wie so oft übersehen, daß Jelinek eben diesen Selbsthaß der Frau nur deshalb zum Ausdruck bringt, um ihn in den Kontext ihrer Unterdrückung zu stellen. Am deutlichsten zeigt der Artikel von Halpert mit dem Titel *Elfriede Jelinek: Feindin der Männer und der Frauen* diesen blinden Fleck in der Rezeption. Dort heißt es (1990. 70):

Elfriede Jelinek definiert das Frau-Sein als unentrinnbare Krankheit, daher kann sie für mich keine Sprecherin der Anliegen der Frau von heute sein. (...) Sie ekelt sich vor den weiblichen Funktionen und versucht, ihre Ablehnung mit Intellektualität zu verbrämen. Indem sie den Mann zum allmächtigen Feindbild hinaufstilisiert, wird dieser zur äußerst bequemen Projekt-

tionswand für die eigenen Unzulänglichkeiten. (...) Ich stoße mich sowohl an ihrer Humorlosigkeit als auch an den verbrauchten Klischees.<sup>192</sup>

Auch Moser (2000. 2) äußert im Interview mit der Autorin den Eindruck, sie hasse ihr eigenes Geschlecht mehr als das andere, und Nüchtern (2000. 49) meint im Gespräch mit der Autorin über den Roman *Gier*, der Text schlage sich auf die Seite des Aggressors. Jelinek jedoch kontert, daß sich der Roman mit seinem sich selbst ironisierenden Erzähler nicht auf die Seite der Stärkeren schlage, denn die Macht werde gerade dadurch lächerlich gemacht, indem sie vergötzt werde.

In Rezensionen wurde Jelinek außerdem zur Last gelegt, sie habe die Frau zu einseitig als der Passivität verhaftet gezeichnet, wodurch dem Opfer patriarchaler Strukturen jegliche Veränderungsmöglichkeit genommen würde. Besonders Feuilletonistinnen wetterten gegen "die eindimensional dargestellte Opferrolle der Frau", gegen ein "Portrait weiblicher Hilflosigkeit und Passivität". (vgl. Lamb-Faffelberger. 1992. 116) Auch Rigendinger (1993. 35) kritisiert an Jelineks Frauenbild, daß die Frau wieder zum reinen Naturwesen werde. Elisabeth Spanlang (1992. 253) bemängelt an der Darstellung der Frau im Frühwerk Elfriede Jelineks, daß die sogenannten typisch weiblichen 'soft-skills' nicht als potentielle Vorbilder erscheinen: "Alle positiven Aspekte traditioneller weiblicher Sozialisation, wie Förderung einer starken Personenzentrierung, Entwicklung sozialer Eigenschaften im Sinne von intensivem Einfühlungsvermögen in einer extrem sachbezogenen Gesellschaft fehlen." Zunächst stellt sich hier aber die Frage, ob man eine Autorin auch dafür kritisieren kann, daß sie etwas *nicht* geschrieben hat. Spanlang hat zwar recht damit, daß diese Eigenschaften, die sich Frauen als Überlebensstrategien oder als einzige Möglichkeit, Anerkennung zu erlangen, im Laufe der Zeit als 'typisch weibliche' zugelegt haben, in den Texten fehlen. Allerdings macht die Kritikerin den Fehler, diese Eigenschaften unhinterfragt als positiv und typisch weiblich zu bewerten, ohne sich zu fragen: positiv für wen? Sie erkennt die männlichen Normen und Zuschreibungen damit weiterhin an. Es ist aber problematisch, Eigenschaften positiv zu werten, welche die Reduzierung auf reproduktive Tätigkeiten bedeuteten. Jelinek sieht den geschichtlichen Hintergrund typisch weiblicher Eigenschaften und erkennt diese als Resultat einer repressiven weiblichen Sozialisierung. So ist auch Gretels Stärke im *Kasperl*-Hörspiel nicht ihr Einfühlungsvermögen, sondern ihre Fähigkeit zur rationalen Analyse der Herrschaftsverhältnisse und zur Aktion.

Dem Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* ist das Eva Meyer Zitat von den Bildern der großen Meister vorangestellt. Die Frau war Teil von deren Bilderwelt, in der sie selbst als Subjekt zu verschwinden

<sup>192</sup> Elfriede Gerstl (1998. 1) spricht in Bezug auf die Rezeption des Werkes von Elfriede Jelinek von der Mechanik eines "medial inszenierten Empörungszusammenhangs", der die Aggressivität und das Psychoinventar der Figuren eins zu eins der Autorin zuschreibe. Allerdings versucht sie, diese Gleichsetzung zu widerlegen, indem sie Jelinek als sympathische Person beschreibt, die jeden Morgen mit ihrem Hund spazieren geht. Gerstls Plan, unberechtigte Vorwürfe auf der privaten Ebene bleibend zu widerlegen, kann nicht aufgehen. Denn die Angriffe gegen die literarisch "unbarmherzige" Jelinek wären genauso unhaltbar, wenn die Autorin privat ein Faible für Stierkämpfe hätte.

schien, aber doch nicht ganz, so sehr sie sich auch bemühte. Nach Janz (1995. 87) läßt die Differenz zwischen Bild und weiblicher Realität ein Verschwinden der Frau in den patriarchalen Projektionen der Moderne nicht zu. Doch als was taucht sie auf? "Eben als eine, die sich die männlichen Projektionen anzueignen versucht, die also die Möglichkeit, mit ihnen kongruent zu werden, auf die Spitze treibt und damit die Monströsität von Bildern, die nicht von ihr selbst produziert worden sind, überhaupt erst sichtbar werden läßt." Jelinek zeigt in ihren Hörspielen diese Bilder und Sprachbilder für die Frau. Ihnen setzt sie nicht die Behauptung einer weiblichen Andersartigkeit oder den Appell an den guten Kern aller Menschen entgegen, sondern sie versucht, die Konstrukte, Bilder und Mythen auszuhöhlen, die leeren Bilder als solche kenntlich zu machen. Sie blickt nicht auf die Frau oder den Menschen schlechthin, sondern auf die Konstruktionsmechanismen von Frau und Mensch. Roeder (1989. 17f) reiht Jelinek in die Riege jener Autorinnen ein, die das Individuum aus weiblicher Sicht dekonstruieren, was sich gerade an den Frauenbildern vollziehe. Ihre Figuren seien "keine Erlöserinnen mehr wie eine Johanna von Orleans oder eine stumme Kathrin." Denn sie entsprechen nicht mehr den von Männern entworfenen Wunschbildern - auch deswegen, weil sie alle Kraft einsetzen, diesen zu entsprechen. Dies ist zwar als Angriff auf die traditionellen Weiblichkeitszuschreibungen zu werten, doch Jelinek läßt die Hülle leer und füllt sie nicht mit einer positiven Neubestimmung des Weiblichen. Ihren ausnahmslos negativen Männerfiguren werden keine Frauen gegenübergestellt, die als Bewahrerinnen humaner Ideale eine Utopie verkörpern. Denn dies würde bedeuten, die Frauen mit positiven, der alten Geschlechterdichotomie entsprechenden Attributen auszustatten, die nicht unwesentlich zu ihrer Unterdrückung beigetragen haben. Bei Jelinek erscheint das Weibliche nicht als Gegensatz zum Männlichen, nicht als Natur. Ihre Texte sind weit entfernt von einer neuen Definition des Weiblichen, doch durchaus dazu geeignet, den Blick auf Sexismen im herrschenden Diskurs zu schärfen. Denn Jelinek bestätigt nicht wirklich den Blick auf die Frau von Frauen und Männern als richtigen, sondern übertreibt ihn nochmals, macht das Negative noch negativer und spart positive Ausnahmen (fast) aus. Sie wendet also hier wieder ein von Barthes favorisiertes Verfahren für die Zerstörung von Mythen an. Die Möglichkeiten der Frau sind in den Hörspielen pessimistisch auf die Bereiche Mutterschaft, Fabrik und Prostitution festgelegt. Die Frauenrolle wird ausschließlich in Kategorien der Ausbeutung begriffen. Aber indem die Autorin den Objektcharakter des Prototyps Frau, ihre Benutzbarkeit als Lust- und Gebärfeld<sup>193</sup> offenlegt, versucht sie, diese männlichen Projektionen von Weiblichkeit offenzulegen: Die Frau als imaginiertes und konstruiertes Wesen. Elfriede Jelinek versucht mit ihren Frauengestalten

---

<sup>193</sup> Erich, der Holzfäller aus *Die Liebhaberinnen* (1989. 57f), denkt ebenfalls in diesem Dualismus: "eine ganz andre art von frauen ist das also, die einen nicht dauernd was zustecken, die nicht für einen sorgen, die aber selber was reingesteckt kriegen wollen, (...) aber keine frauen zum heiraten, (..) im gegensatz dazu: frauen zum heiraten, die erst was reingesteckt kriegen wollen, wenn sie geheiratet worden sind. (...) daher: erich denkt also an zwei sorten von frauen (...) an frauen, die keine frauen sind, weil sie ihm wie die geschlechtslose mutta dauernd fressen und trinken hineinschieben, und an frauen, die für ihn keine frauen sind, weil sie für ihn keine frauen sein dürfen, weil sie es mit jedem machen. (...) daher gibt es für erich keine frauen."

den Mythos Frau zu destruieren, indem sie ihn überzeichnet. Sie kritisiert die Frau nicht um dessentwillen, was sie in ihrer Unterdrückung ist. Ihre Frauen sind die Karikaturen dieses Mythos.

Jelinek ersetzt die alten Bilder nicht durch eine neue Definition des Weiblichen, da auch eine oppositionelle Festlegung letztlich die Anerkennung bzw. den Reflex der männlichen Zuschreibung bedeuten würde. So betont die Autorin im Interview mit Gross (1987a. 10), daß man ja gar nicht wisse, “ob die Frau im Gegensatz zum Manne wirklich dieses friedliche Wesen ist. (...) Frauen können nicht weniger aggressiv sein als Männer”. Aus diesem Grund verzichtet die Autorin auf allzu einfache Kausalketten der Unterdrückung und Befreiung, auf ein Nebeneinander von ganz Schuldigen und makellos Unschuldigen. Vielmehr stellt sie diverse Klischees über das Wesen der Frau nebeneinander und zeigt deren Wirksamkeit. Das Klischee, daß sich die Frau primär über den Mann definiert, wird z.B. in *Frauenliebe - Männerleben* dargestellt und erhält mehr Gewicht als mögliche Befreiungsstrategien der Frau. Clara ist zwar vor allem Opfer, aber auch Täterin. Sie ist ohne ihr mythisch aufgeladenes Bild von Robert nicht lebensfähig, so sehr sie auch unter ihm leidet. Um es zu erhalten, tötet sie.

Bestimmte Macht- und Diskursstrukturen haben die Frauen zu jenen “sprechenden Kadaver[n]” (Barthes. 1964. 117) gemacht, die in Jelineks Texten auftreten. Das Denken, Fühlen und Handeln der Frauenfiguren in den Hörspielen wird als Ergebnis der (trivial-)medialen Gehirnwäsche, der kapitalistischen Verdinglichung und der patriarchalen Kolonisation deutlich. Die patriarchalen, kapitalistischen sowie medialen Klischees und Rollenvorgaben haben beide Geschlechter verinnerlicht, wenn sie auch in sehr unterschiedlicher Weise darunter leiden bzw. davon profitieren. Die Rolle der Frau hat in diesen Strukturen ein bestimmendes Element, da sie sowohl die herrschenden ökonomischen als auch privaten Strukturen über die Leistung unbezahlter Reproduktionsarbeit aufrechterhält. Diese Rolle der Frau und nicht ‘die Frau’ greift Jelinek als systemerhaltendes und repressives Element an. Auf dieser Basis kann die Autorin nicht die alte Dichotomie Frau = genuin Güte bzw. Mann = genuin Gewalt in ihr Werk einschreiben. Sie betont den Konstruktionscharakter des Mythos Frau und betrachtet Weiblichkeit nicht als Faktensystem. Die Geschlechterachse wird in den Hörspielen nicht als biologisch determiniert begriffen, sondern als Resultat der ansozialisierten Differenz von Mann und Frau. Die Kategorie Geschlecht erscheint als kulturelles Konstrukt. Elfriede Jelinek versucht, wie sie es im Interview mit Presber (1988. 114) ausdrückt,

den Kampf mit der normenbildenden Kaste aufzunehmen, denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau, die auch entsetzlich ist und längst behoben werden müßte, sondern das Schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, daß sie eben immer anders sein muß und daß die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmütigkeit, Gefühlsseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem der Männer sind, daß man ja gar nicht weiß, was die Frau ist (...). Das ist eben das Wertsystem, das patriarchal ist und bleibt.

“Ich mache sie, die Opfer wie die Täter, ja nicht unterschiedslos fertig, sondern ich zeige, wer die Opfer sind, und wer die Täter sind”, meint die Autorin im Interview mit Lamb-Faffelberger (1992. 190). Auch



auf die etwas polemische Frage von Kospach (2000), ob sie je eine Figur erschaffen habe, die ihr sympathisch war, lautet ihre Antwort, daß erstens eine distanzierte Betrachtungsweise keinen Haß auf die Figuren bedeute und daß sie zweitens schon Teilnahme zeige, aber eine indirekte. Im Interview mit Bei (1984. 42) erklärt Elfriede Jelinek die Negativität der Darstellung der Frauen über ihre Intention: “Aber für mich ist das eine sehr vehemente Parteinahme. Nur ist sie halt nicht direkt, indem ich auf die Männer mit dem Finger zeig’, sondern indem ich die Frau in einer bestimmten Weise darstelle. Und für mich ist das eine ganz eindeutige Parteinahme.” Die Autorin betont auch im Artikel *Der Sinn des Obszönen* (1988. 101) daß vorrangig die Intention der Darstellung ausschlaggebend sei. Man müsse unterscheiden, ob die Erniedrigung der Frau und besonders ihre sexuelle Verfügbarkeit als wünschenswert erscheine, oder ob gerade dies im künstlerischen Werk kritisiert werde.

Das dahinterstehende Mitleid zeigt die Autorin weder durch Pathos noch durch Larmoyanz. Die Parteinahme für ihre Figuren ist eine indirekte, wenn sie deren Bewußtsein als ein kolonisiertes zeichnet, da diese Meinungen vertreten, die gegen ihre eigenen Interessen verstoßen. Die geschlechtsspezifische Unterdrückung hat sich in den Gehirnen und Gefühlen der Frauenfiguren Jelineks so festgefressen, daß sie jedwedes Bewußtsein ihrer Wünsche und Bedürfnisse verloren haben. Deshalb sind sie negativ gezeichnet. Doch Jelinek geht weiter und fragt in ihren Hörspielen auch danach, wer von diesem falschen Bewußtsein profitiert und es steuert (vgl. Kapitel 2.3.3).

### 2.5.3 Typen statt lebendiger Menschen

Die Pop-Art operierte bewußt mit dem Warencharakter der Kunst, um ihn gleichzeitig kritisch zu befragen. (...) dem desillusionierten Schriftsteller gerannen die Menschen zu Abziehbildern gleichen Figuren, ihre Beziehungen zu leicht durchschaubaren Funktionen, denen sie mehr ohnmächtig als bewußt folgten.

In diesen Kontext stellt Kosler (1989. 2) Elfriede Jelinek im KLG. Ihre Figuren sind blutleere Wesen und stehen als Archetypen im Raum. Sowohl Differenzierungen als auch Grautöne fehlen. Die ProtagonistInnen repräsentieren als gefügte Marionetten der Autorin stereotype Rollenklischees. Diese sind, wie Jelinek in *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984. 14) meint, “Typen, Bedeutungsträger (...) etwa im Sinn des Brechtschen Lehrstücks”. Sie sind VertreterInnen ihres Geschlechts, ihrer Klasse, ihrer Bildungsschicht. Durch diese Variablen determiniert handeln sie wie Roboter. Es sind “Zombies, es sind eigentlich Rollenträger”, wie die Autorin im Interview mit Lachinger (1990. 42) erklärt, die sie dazu benützt, um eben diese Rollen zu zeigen.

Sie will nicht psychologische Merkmale abbilden, sondern arbeitet mit aus dem Bereich des Mythos entlehnten sekundären, starren, künstlichen Identitäten, um diese als solche kenntlich zu machen. Individuelle Variablen interessieren wenig, denn die Autorin “stülpt nicht das Innere ihrer Figuren nach außen”, sondern “sucht es in den sprachgewordenen Ablagerungen ihres Bewußtseins auf.” (Baier.

1983) Sie verstellt “den Blick für das Wesentliche nicht durch psychologisierende Nachvollziehbarkeit”. (Freund. 1983. 44) Elfriede Jelinek versucht sich nicht in dem, was man eine vielschichtige, realistische Darstellung des Personals nennt. Spanlang (1992. 287) beschreibt das Prototypische der Figuren je nach Milieu im Frühwerk Jelineks so: “Dumpfheit, Brutalität und Alkoholsucht im deprivierten Proletariat und Kleinhäuslertum; Beschränktheit, Leistungszwang, Aufstiegsgier und Berechnung auf Seiten der Kleinbürger; Arroganz, Halbbildung und Standesdünkel bei den Vertretern der unteren Mittelschicht.” Entsprechend trägt Jürgen Serkes Artikel über die Autorin den Titel *Wenn der Mensch im Typischen verschwindet*. Für Serke (1979. 295) ist das “Charakteristische des einzelnen Menschen, das im Typischen der industriellen Objektwelt verlorengeht” das wichtigste literarische Thema der Autorin. Es gehe ihr um “Menschen, eingebaut in die Umlaufzeit des Kapitals, ersetzbar und austauschbar im Produktionsprozeß, wenn sie nicht mehr funktionieren”. Statt facettenreicher Menschen mit Fehlern und Schwächen dominieren starke Kontraste und harte Farben. In *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* (1984. 14) bezeichnet Jelinek diese Methode als “Schwarz-Weiß-Malerei”, als “Holzschnittechnik”, mit der sie ihre Figuren ins Übermenschliche vergrößere und “Popanze aus ihnen” mache.

In allen Hörspielen fungieren die Figuren als Sprachfiguren, die aus Jelineks literarischem Verarbeitungsprozeß des herrschenden Diskurses heraus entstehen. Sie sind Teil der Diskurse, die sie sprechen, so daß ihre Aussagen jenseits von Figur und Handlung über den Zusammenhang dieser Diskurse vernetzt sind.<sup>194</sup> Die Figuren, denen jede individuelle Sprache abgeht, sind was sie sprechen, nämlich Formeln, Abziehbilder. Sie sind, wie die Autorin im Interview mit Roeder (1989. 151f) darlegt,

keine Herren über ihr eigenes Schicksal, keine Ganzheiten. Sie konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es - auch im Freudschen Sinn. (...) Sie sollen nicht den Eindruck erwecken, als seien sie Menschen mit einem Denken, entsprechenden Gefühlen und dazupassendem Sprechen.

Jelinek schreibt “über Personen, wie sie sich als Sprachschablonen oder Sprachmuster materialisieren.” (Int. Winter. 1991. 13) Deshalb sucht die Autorin nicht zuerst eine Figur, der etwas zugeordnet wird, sondern geht umgekehrt vor: “Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle.” (Int. Roeder. 1989. 152) Die Figuren der Hörspiele vermitteln ein entpersönlichtes Menschenbild, sind Zusammenschnitte von Vorstellungs- und Handlungsmustern und bestehen aus Zitaten. Sie sind wie auch Jelineks dramatische Figuren reine Redeklötze, “die angefaulte Sätze ausspucken, dem anderen entgegenschleudern und sich dabei aneinander abstumpfen”. (Hoff. 1990. 113) Beim Hörspiel *Wolken.Heim.*, für dessen Herstellung der Monolog eines Wir im gleichnamigen Drama auf verschiedene Stimmen aufgeteilt wurde, ist dies besonders deutlich und schon aus dem Verzeichnis des Personals ablesbar. Es treten auf der alte Tote, der alte Sterbende, der alte Lebende,

<sup>194</sup> Rasper (1990. 123) bezeichnet die im Roman *Lust* auftretenden Figuren als “BauchrednerInnen herrschender Diskurse”.

der junge Tote, der junge Sterbende und der junge Lebende. Die Rede dieser nach Alter und Grad der Lebendigkeit spezifizierten Stimmen besteht zum Großteil aus Zitaten. Der Bezug zur Vampirgeschichte ist hier wiederum in metaphorischer Sicht gegeben. Denn Jelineks Figuren sind entleerte Zeichenträger. Sie sind leer wie der Spiegel, hält man ihn einem Vampir vor.

In *Kasperl und die dicke Prinzessin* werden die Bauern von Bauer 1 bis Bauer 4 durchnummeriert. Jelinek scheint hier ein Orchester mit anonymen ersten und zweiten Geigern zu besetzen.<sup>195</sup> Auch das Personal der *Bienenkönige* besteht nur aus namenlosen, mit Nummern versehenen Frauen und Männern, die für unterschiedliche Typen stehen, was sowohl der jeweilige Text als auch die Stimme unterstreichen. Im ersten Teil der Hörspiels vor der Katastrophe ist z.B. F1 das, was Jelinek in *Untergang eines Tauchers* eine (2) "Mutterfigur" nennt. Aus dem verdinglichten Körper der Mutas und Hetis kommt eine zitierende Rede zu sich selbst. Auch die fünf in *Portrait einer verfilmten Landschaft* auftretenden Bauern erhalten keine Namen und werden in der Besetzungsliste lediglich mit Nummern versehen. Die Tatsache, daß ihre Sätze ineinander übergehen, läßt sie als fünf Beispiele für den Typus des Besitzenden erscheinen. Anders verhält es sich jedoch mit der Figur der Josefa. Der Sprecher versucht verzweifelt, sie im Typischen anzusiedeln. Er arbeitet mit seinen Fragen auf das triviale Bild eines glücklichen und erfüllten Lebens an frischer Luft hin. Doch dadurch, daß die Autorin Josefa Dinge aussprechen läßt, die dieses Bild zerstören, gibt sie ihr ihre Geschichte wieder.

Das Personal in *Untergang eines Tauchers* wechselt immer wieder das Geschlecht und die Identität. Das hilflose Opfer kann sich blitzschnell in die Inkarnation des Bösen verwandeln. So sagt Jeff (11): "Ich bin im falschen Stück aber es ist dringend. Schau mal was mit Lassie los ist. Wie sie blutet und jammert." Doch die Schnitte wurden nicht Lassie zugefügt, die manchmal auch als Sekretärin erscheint (15), sondern dem Taucher, der außerdem zuweilen kaufmännischer Angestellter (16) ist. An anderer Stelle ist der Taucher eine Frau (17), die am Strand Männerblicke einfängt, und Judy ist Miss Norstrand. "Mister Taucher. Sie gleichen allem andren mehr als einem menschlichen Wesen", (26) wirft Porter Ricks dem Taucher vor. Und wirklich ist das Typenhafte hier noch deutlicher als in allen anderen Hörspielen, wo die Personen zwar die psychologische Interpretation verweigern, aber immerhin Ganzheiten sind, wenn auch fremdbestimmte. Was Niemann (1999. 38) für das Personal aus Jelineks früher Prosa festhält, gilt auch für *Untergang eines Tauchers*, nämlich daß die Figuren als

mehr oder weniger zeitgemäße Märchenfiguren in irgendeiner Form für das Versprechen auf ein freies Leben stehen. Sie sind die Lockvögel, sie bannen uns Zuschauer vor den Schirm, die Illustrierten, die Comic-Hefte. Sie tragen die Masken der Tapferen, Lustigen, Liebevollen, Wichtigen, Mächtigen, Friedlichen, Klugen, Selbstlosen. Bei Elfriede Jelinek aber treten sie auf mit ihrem zweiten Gesicht: brutal, zynisch, geil, narzisstisch und mörderisch.

<sup>195</sup> In ihren Dramen verfährt die Autorin ähnlich. Auch in *Totenauberg* (1991) hat das Personal keine Namen. Vorgestellt wird es nur als "der Mann, die Frau" usw.

Die handelnden Personen und sprechenden Tiere dieses Hörspiels nennen sich selbst immer wieder "Typen" und (3) "beliebte Figuren". Sie sprechen von sich, als gäbe es sie "nur als Projektion für etwas anderes, Mächtigeres, das sie zu dem gemacht hat, was sie sind. Die Mutterfigur. Die Figur des zahmen Delphins. Die Taucherfigur. Im Reich der lachenden Kinderaugen", schreibt die Autorin in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1). Dies ist besonders an den Worten des Tauchers ablesbar (1): "Ich suche verzweifelt nach verschiedenen bekannten Figuren. Sucht ihr auch nach verschiedenen bekannten Figuren? (...) ich suche Figuren. Sind Sie eine solche?" Auch die Figuren anderer Hörspiele sprechen ihre Typenhaftigkeit aus. Im *Kasperl-Hörspiel* äußert Bauer 1 den zweideutigen Satz (12): "Wir sind aber auch trübselige Typen, daß uns nix einfällt". Rainer empfindet sich zwar in *Die Ausgesperrten* als einzigartig, definiert jedoch Hans als ein (8) "echtes Original-Arbeiterkind".<sup>196</sup> Ansonsten sind die Personen dieses Textes mehr als in allen anderen mit einer individuellen Komponente ausgestattet. Dennoch sieht Harpprecht (1985. 65) in der Sozialstruktur von Rainer ein "zu drastisches Exempel für die Verkettung von Macht und Sexualität, Tyrannei und Sadismus, Faschismus und Pornographie". Doch Jelinek interessiert die Regel und nicht die Ausnahme.

Auch in *wenn die sonne sinkt* sind die Personen nicht ohne jeder Individualität, sondern meist auch ohne Namen: Die Personalliste des Hörspiels enthält gaby, markus, die freundin, eine frau, den wirt und den arzt. Mit diesen Marionetten geht es immer (12) "weiter im programm". Prototypisch ist auch das Personal in *Wien West*. Jelinek erreicht dies unter anderem dadurch, daß sie in der Vorstellung der Personen immer wieder den bestimmten anstatt den unbestimmten Artikel verwendet. So ist Jürgen *der* Unterweltler, Hans *der* frischgebackene Polizist.

In der *Ballade* treten verkörpert durch drei Paare drei prototypisch gezeichnete Schichten und zwei Geschlechter auf: Jane definiert sich über ihre Rolle als Hausfrau, Mutter sowie Gattin (7f) und spricht die Sprache der Waschmittelwerbung, die sich an die Unterschicht richtet. Denn diejenigen, die "sich keine Modellkleider kaufen können, können sich wenigstens sauber halten. Es ist also ein Unterschichtsklischee." (Int. Braun. 1991. 38) Die Männer definieren sich über ihren Eroberungswillen, ihre Genialität oder ihre körperliche Stärke. Sie sind wie Lindbergh Gatte und waghalsiger Abenteurer, wie der Dirigent Liebhaber und genialer Künstler oder wie Tarzan Familienoberhaupt und Sportler, mit einer (8) "Mischung aus Mut, Kraft, Energie, Umsicht und Erfahrung." Lindbergh ist der wagemutige Eroberer, der sich nicht nur auf seine Körperkraft, sondern auch auf die Wissenschaft verläßt. Auch nach dem Stimmentausch, in dessen Verlauf er mehr und mehr zur Weinerlichkeit tendiert, reiht er sich in die Riege der (30) "Abenteurer, Cowboys, Entdecker, Künstler und Gelehrte[n]" ein. Da die Kunst überwiegend der Oberschicht vorenthalten ist, steht für sie der Dirigent. Auch er bleibt namenlos, betont

<sup>196</sup> Den Heiligen beschreibt Heidkliff in *Erziehung eines Vampirs* (18) so: "Exakt ein Heiliger, wie man ihn sich vorstellt." Er wird als Prototyp eingeführt, doch die Erwartungen werden enttäuscht, denn er entpuppt sich als grausamer Herrscher über das Radio.

aber seine Einmaligkeit. Jelinek stellt den Zusammenhang zwischen den im Hörspiel gezeichneten Rollenstereotypen und der Wirklichkeit in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) her:

Die Rollen sind verteilt, nur spielen müssen wir sie selber. Oder spielen die Rollen uns? Werden wir ausgespielt in diesem Kartenspiel? (...) In der "Ballade von den drei wichtigen Männern und dem Personenkreis um sie herum" (wobei der Personenkreis um sie herum, (...) das schmückende Beiwerk darstellt, das Kleeblatt, das dem geschlachteten Schwein ins Maul gesteckt wird) sind die Geschlechterrollen gemäß dem guten alten Klischee verteilt. Die Männer sind kühne Eroberer, geniale Künstler oder animalische Naturburschen. Der Personenkreis um sie herum besteht aus Frauen, und die sind entweder sinnlich, häuslich oder sonst nicht viel.

Typenhaft ist auch das Personal des Hörspiels *Burgteatta* angelegt. Die Personen setzen sich selbst gerne als Klischees ins Bild - Käthe als unschuldige, junge Frau, Istvan als feuriger Mann, Schorsch als Inbegriff der Gemütlichkeit. Alle sind beherrscht vom Zwang zur Pose. Nur Resi scheint nicht immer ihre Rolle als schrulliges, aber treues Dienstmädchen zu beherrschen. Dann wird sie von den anderen ausgelacht, die ihr vorwerfen, ein (18) "Falsches Stichwort" gegeben zu haben. Dennoch wurde das dem Hörspiel hinsichtlich der Typenhaftigkeit des Personals um nichts nachstehende Drama *Burgtheater* meist als Schlüsseldrama und als Denunziation einer speziellen KünstlerInnenfamilie gewertet. Diese Gleichsetzung greift aber wie dargestellt zu kurz. Auch hier sind die Figuren Prototypen, Fleisch gewordene Phrasen, in denen sich faschistische Ideologie mit Österreichklischees verbindet. Vorgeführt wird der Prototyp des angeblich unpolitischen Publikumsliebings. Nyssen (1984. 162) betont, daß die Personen kaum aus ideologischer Überzeugung als Nazis handeln, "sondern daß sie sich selbst zu kasperlmäßigen Puppen gemacht haben, deren Gefährlichkeit in ihrem automatenhaften, spielerischen Aktionismus liegt."

Ähnlich besitzt Clara in *Frauenliebe - Männerleben* zwar biographische Fragmente der historischen Figur, die aber ins Allgemeine übertragen werden. Gerade an ihrem Beispiel zeigt sich, daß Jelinek die geschlossene, eindimensionale Figurenkonzeption der trivialen Gattungen zwar übertrieben übernimmt und dennoch die prototypischen Figuren zuweilen aus ihren Rollen fallen läßt, was diese Rollen um so kenntlicher macht. Wie die Figuren in *Untergang eines Tauchers* so spricht auch Clara die von ihr eingenommenen Rollen an, z.B. (36) "die Rolle der passiven, fernen Heiligen". Auch die anderen Personen von *Frauenliebe - Männerleben* sind Typen und TrägerInnen von Ideen, die gegeneinander antreten.<sup>197</sup> Clara S. ist, wie Jelinek im Interview mit Margit Mayer meint (1984. 101), zwar eine Salonkomödie, zugleich aber eine totale Parodie darauf. Dies gilt auch für das daraus hervorgegangen Hörspiel: Da gibt es sowohl das verrückte als auch das sexuell ungebändigte Genie und die Muse, als

<sup>197</sup> Im Drama wird das Typenhafte der Personen schon durch Kleidung, Mimik und Gestik deutlich. So erscheint Luisa laut Regieanweisung als (64) "etwas kitschig-italienisch, Clara das flüchtende deutsche Reh". "Mein Robert ist der Prototyp des keuschen, von der Welt zurückgezogen lebenden Künstlers", meint Clara außerdem im Drama (68), und der Commandante kontert: "Ich bin eine gelungene Mischung aus Grausamkeit, Groll, Eifersucht, Poesie und Stolz." Carlotta beschwert sich darüber, daß Clara (70) "die Nonnenmasche" anwendet, die eigentlich sie ausspielen wollte. Dementsprechend lautet eine der Regieanweisungen im Drama (72): "Clara und Marie machen ein Mutterkindbild."

welche sich die Fürstin bezeichnet, während sie gleichzeitig für diese Rolle zahlt. Und da ist die engelsgleiche Clara, die ihren Gatten am Ende erwürgt.

### 2.5.4 Geschlecht contra sozialer Status

Alles ist ausdeterminiert. (...) Die Pole sind fixiert. Oben und unten, Herr und Knecht, reich und arm, gesünder und krank, Mann und Frau, Berg und Tal. Veränderung und Hoffnung sind ausgezogen. Der Knecht wird nicht Herr, die Frau auch nur zum Schein. (Rigendinger. 1993. 31)

In ihrer Mythendestruktion beruft sich Jelinek in der Regel auf die Grundwidersprüche, die sich im Personal widerspiegeln, d.h. auf den Klassengegensatz und die Geschlechterhierarchie. Wenn Jelineks Hörspiele als poetisch gestaltete Analysen der herrschenden Verhältnisse und des herrschenden Diskurses gewertet werden, geht es nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um ein symptomatisches und um die Strukturen, die dieses hervorbringen. Dementsprechend sind Jelineks Figuren Manifestationen des falschen Bewußtseins, wie es für ihre Klasse und ihr Geschlecht jeweils typisch ist.

Die Geschlechterhierarchie ist nur *eine* der Unterdrückungsstrukturen, die das Personal determiniert. Wer im Werk Jelineks nach Figuren sucht, die nach Schuldzuweisungsmustern der populären Frauenliteratur gewebt sind, wird sich enttäuscht sehen. Und dennoch sind die Opfer nicht "Männer und Frauen gleichermaßen", leiden nicht "Männer wie Frauen doch gleichermaßen unter den Herrschaftsstrukturen" und hat die Geschlechterproblematik nicht die Funktion einer "Perspektive auf die gesamte dargestellte Welt", wie Veronika Vis (1998. 40ff u. 69) es annimmt. Denn die in den Figuren aufeinandertreffenden Widersprüche schlagen sich sehr unterschiedlich, entsprechend der *spezifischen* Unterdrückung in den Texten nieder.

In diesem Zusammenhang steht auch Jelineks Statement zur Solidarität unter Angehörigen der gleichen Klasse bzw. unter Frauen, welches Serke (1979. 297) in seinem Artikel über die Autorin zitiert. Es sei "eine idiotische Forderung, daß sich eine Arbeiterfrau nicht mit einem Mann solidarisieren soll, sondern mit einer Fabrikantenfrau - nur weil die dem gleichen Geschlecht angehört." Der Autor folgert aus dieser Selbstaussage der Autorin, daß sich diese niemals einer feministischen Position angeschlossen habe. Dem muß widersprochen werden. Die Grundlage für Serkes Deutung ist die Annahme eines prinzipiellen Widerspruchs zwischen feministisch und antikapitalistisch. Der Autor vergißt, daß diese beiden Punkte gerade im Werk Jelineks neben- und miteinander behandelt werden. Doch auch für Kosler (1989. 4) hält Jelinek als "marxistische Feministin" die "Abschaffung der Klassengesellschaft für vorrangig." Und Szczepaniak (1998. 62) kann in Jelineks Prosa "die Hauptursache der Mißstände erkennen: es ist der Kapitalismus." Dagegen ist Jelinek für Haider-Pregler (1976. 534) eine "Spezialistin für Hörspiele über Frauenthemen (im emanzipatorischen Sinn)". Wie schon für Ingeborg Bachmann stehe auch für Elfriede Jelinek privates männliches Machtverhalten "metonymisch für die Strukturen einer Gesellschaft, die Faschismus und Krieg einmal zugelassen hat und verdeckt immer wieder zuläßt". (Fliedl. 1991c. 7) Welchen Stellenwert nun Kapitalismus- bzw. Patriarchatskritik in den Hörspielen Jelineks hat, läßt sich

auch über den Blick auf die Figuren herausfinden, d.h. darauf, welchen Stellenwert die Schicht bzw. das Geschlecht hinsichtlich der Konstruktion der Typen hat. Dies soll im Folgenden ein Vergleich der Hörspiele leisten.

Im Hörspiel *Wien West* (1972) spielt die Kategorie Geschlecht kaum eine Rolle. Die Verschwörer sind männlich wie auch ihre Widersacher und werden nach ihrem sozialen Status abgestuft, für den das jeweilige Fahrzeug steht. Sie sind allesamt Angehörige der Unterschicht bzw. -welt. Eine Analyse der Figuren nach ihren Konstruktionskategorien Geschlecht und sozialer Status macht so relativ wenig Sinn. Der Hauptangriff gilt in diesem ersten Hörspiel der Bewußtseinsindustrie und ihren Effekten. In diesem Hörspiel wie in *Untergang eines Tauchers* (1973) werden allgemein den Massenmedien, speziell die jeweilige triviale Gattung und die Rezeptionsmechanismen des Fernsehpublikums thematisiert. Feministische Inhalte fehlen hier fast ganz.

Die Auseinandersetzung mit den Medien und trivialen Gattungen bestimmt auch das Hörspiel *wenn die sonne sinkt* (1972). Allerdings kommt hier schon über die Orientierung an einer an Frauen gerichteten trivialen Vorlage die Kategorie Geschlecht ins Spiel. Viele Interviews widmen sich speziell dem von Unterwerfung unter die Wünsche des Mannes geprägten Alltag der Frauen niedrigerer Schichten. Schicht- und Geschlechtsspezifisches ist eng miteinander verwoben. gaby und markus bestehen in erster Linie aus Klischees über das jeweilige Geschlecht.

In der *Ballade* (1974) sind Mann-Frau die wichtigsten Kategorien, auch wenn die drei Paare unterschiedlichen Schichten zugeordnet werden können, für deren niedrigste das Paar Tarzan/Jane steht. Dagegen erfüllt die selbstbewußte Gretel im *Kasperl-Hörspiel* (1974) in keiner Weise ihre gender-Rolle. Zwar wird auch sie mit dem untergeordneten Status der Frau kurz konfrontiert (26),<sup>198</sup> doch das Geschlechterverhältnis spielt sonst im Text keine Rolle. Levin (1991. 89) erkennt richtig, daß im *Kasperl-Hörspiel* mit den beiden weiblichen Gegenspielern Gretel/Prinzessin die Kategorie Geschlecht weniger signifikant ist, als die Art der Arbeit und die Nähe zur Macht. Die Unterdrückungsverhältnisse haben ihre primäre Ursache in wirtschaftlichen und sozialen Unterschieden, die sich deutlich in der Gegenüberstellung des Lebens im Schloß mit der Armut der restlichen Bevölkerung zeigen.

Das Denken der Bauern und Bäuerinnen ist bestimmt von ihrer Armut, jedoch kaum von ihrer gender-Rolle. Außerdem treten in diesem Hörspiel zwei Arten von Mitläufern auf, die zwischen den Gruppen stehen. Zur einen gehören Kasperl und Pezi, die herrschende Werte in dem Maße internalisiert haben, daß sie ihre Armut gerne hinnehmen und bis zum Schluß zum Königshaus halten. Die Soldaten des Königs sind Bauernsöhne und laut Gretel selber (27) "ganz arme Schweine". Die Soldaten, die sich am Ende mit den Bauern verbünden entsprechen den Söhnen/Sklaven der Bienenkönige. In *Die*

---

<sup>198</sup> Der Vorwurf der Bauern, daß "Weiber" von Politik und Wirtschaft nichts verstünden, wurde allerdings in der Realisierung gestrichen.

*Bienenkönige* (1976) rebellieren diese zusammen mit den Hetis, denn ihre (51) "Lage ist die gleiche".<sup>199</sup> Trotz dieses Bündnisses wird in *Die Bienenkönige* die Auseinandersetzung mit der Rolle der Geschlechter eine kämpferische. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Hierarchie zwischen Männern und Frauen, auf den Mythen, die diese hervorbringt.

Dagegen spalten im ein Jahr später urgesendeten Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* (1977) die Klassenunterschiede die BewohnerInnen Ramshofens zu allererst in Besitzende und Nichtbesitzende auf. Nur am Rande stellt das Hörspiel die Folgen des Tourismus speziell für Frauen heraus.<sup>200</sup>

Eine viel wichtigere Rolle spielt die Kategorie Geschlecht wieder hinsichtlich der Konstruktion der Figuren in der 1977 gesendeten Hörspielserie *Jelka*. Edi und Dr. Henning definieren Frauen entweder als Dienstboten oder als Sexualobjekte. Doch die Figuren sind auch durch ihren sozialen Status bestimmt. Z.B. legt Annettes gender-Rolle zwar ihr unterwürfiges Verhalten gegenüber ihrem Gatten fest, doch ihr Verhältnis zu Jelka ist bestimmt von ihrem höheren sozialen Status. Gleich zu Beginn der ersten Folge der Hörspielserie (1977) deutet der Sprecher die Machtstrukturen, ohne diese zu werten (2): "Besitzt man schon keine Fabrik, in der man (...) Menschen arbeiten lassen kann, so besitzt man doch sicherlich einen Haushalt, in dem man Menschen, die meistens weiblichen Geschlechts sind, für sich arbeiten lassen kann. Und keineswegs nur die Ehefrauen."

AusländerInnen sind für Annette prinzipiell faul, und Jugoslawien ist ein Land, (1: 11) "in dem sich alle pausenlos entspannen". Der Unterschied zwischen Oben und Unten in diesem Hörspiel wird auch von der Nationalität bestimmt. Der Rassismus der Angehörigen der Oberschicht bricht immer wieder offen durch. Die Probleme der jugoslawischen Arbeitskräfte werden in der zweiten Folge von *Jelka* thematisiert. Landsleute Jelkas werden des Diebstahls beschuldigt, verprügelt und abgeschoben, wie die Putzfrau Draga erzählt (2: 19f). Sie sind die billigeren Arbeitskräfte und damit in Zeiten der Flaute weniger von Entlassung gefährdet als die Einheimischen, was zum Konkurrenzverhältnis beider Gruppen führt.<sup>201</sup> In *Jelka* fließen so die Kategorien Klasse, Geschlecht und Staatsangehörigkeit (bzw. ethnische Zuschreibung) im hierarchischen Verhältnis der Figuren ineinander.

<sup>199</sup> Der Sprecher beschreibt die Situation, an der er als Sohn direkt Anteil hatte (52): "Wir beschlossen also, die Könige und die Mutas gemeinsam in ihren unzerstörbaren Plastikwaben zu ersticken. (...) Die Kinder, die ja in unserer Obhut waren, würden mit uns weiterleben. Wir mußten ihre Väter und Mütter töten, um selbst weiterleben zu können, um ihnen ein Weiterleben zu ermöglichen. Es stimmte: einer Schlange mußte man den Kopf zerschmettern, nur ohne Kopf war sie hilflos." Der Ausschluß der Mutas aus der Verschwörung ist im Hörspiel plausibel begründet. Dennoch leitet Jelinek im Gespräch mit Streeruwitz (1997: 57) aus der Tatsache, daß eine Frau kein Einzelschicksal habe, ab, daß eine Frau für alle stehe. Diese Aussage ist spätestens seit den neunziger Jahren nach der kritischen Auseinandersetzung von schwarzen Frauen (z.B. bell hooks) mit der Definitionsmacht weißer Feministinnen über der Kategorie 'Frau' nicht mehr haltbar.

<sup>200</sup> So behauptet die Wieslerin, daß es keine Knechte und Mägde mehr gebe (17), dafür aber die für "den Fremdenverkehr benötigten dienstbaren Geister, in der Hauptsache weiblichen Geschlechts." Dementsprechend meint die Autorin in ihrer Einführung zum Hörspiel (1990: 2), daß sie sich mit ihrem Film "bei den Herren Besitzern und ihren Frauen, die die Erschöpfung des Fremdenbedienens jedes Jahr erneut zu Boden schmettert", nicht gerade beliebt gemacht habe.

<sup>201</sup> Jelka bringt das Ausbeutungsverhältnis auf den Punkt (19f): "Alle stehlen hier, schau, nur ein Beispiel: Ivan und Nicola sind doch gar nicht gemeldet, sie haben keine Arbeitserlaubnis. Die Baufirma muß ihnen keine Sozialversicherungsbeiträge zahlen, sie enthält ihnen das Geld also vor. (...) Wer stiehlt hier also?"



Wie in *Jelka* so ist auch in *Nora* (1979) die geschlechtsspezifische mit der klassenabhängigen Art der Ausbeutung Thema verwoben. Für die Arbeiterinnen geht der Kreislauf der Unterdrückung weiter, wenn sie die Fabrik verlassen. Obwohl sie immer wieder die heile Welt der Familie beschwören, ist ihnen doch eins klar (14): „daß wir geprügelt werden, tröstet unsere Männer darüber hinweg, daß wir sie über die Zustände nicht hinwegzuträsten vermögen. (...) Es ist keiner so niedrig, daß er nicht noch etwas Niedrigeres hätte: seine Frau.“ Patriarchat und Kapitalismus erscheinen über die Figuren als sich gegenseitig stützend. Das eine kann vom anderen nicht getrennt werden, was die Frage nach dem ideologischen Primat ad absurdum führt.

In *Die Ausgesperrten* (1979) sind zwar alle Mitglieder der Familie Witkowski auf ihre Art unsympathisch, doch innerhalb der Gewalthierarchie haben sie einen unterschiedlichen Status. Anna bringt dies auf den Punkt (4): „Da sieht man, daß er als einbeiniger wandelnder Splitterträger immer noch mehr ist als seine Frau und seine Kinder.“ Das Leiden von Anna und ihrer Mutter hat so auch seinen Ursprung in ihrem Frausein. Die Konstante Geschlecht, bzw. das Handicap 'Frau', prägt zwar das weibliche Personal, tritt aber im Verhalten der ProtagonistInnen außerhalb der Familie mehr in den Hintergrund, da sie dort in erster Linie VertreterInnen ihrer Klasse sind.<sup>202</sup> Die Autorin weist in ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1990. 1) auf die Stimmung der fünfziger Jahre hin, als die Verhältnisse noch nicht verschwommen waren oder

durch Wohlstände weich wattiert; mit brutaler Härte sind die Kriegsgewinnler, aber auch die alten Sozialdemokraten mit ihren ewig enttäuschten Hoffnungen auf Verbesserung des Systems sowie die verelendeten Mittelschichten, die, in ihrer Hoffnung auf Aufstieg und ihrer Angst vor dem endgültigen Abstieg schon einmal das Ersatzbewußtsein des Faschismus so brutal hervorgebracht haben, aufeinandergeprallt.

Jelineks Meinung nach sind in der österreichischen Gesellschaft „wie in der französischen die Klassenschränken noch rigider“. (Int. Honickel. 1985. 15) Die Art und Weise, wie die Figuren Aggression ausdrücken, ist zwar auch von ihrem Geschlecht, aber noch mehr von der Schicht bestimmt: Anna setzt ihren Körper ein, um den Diebstahl zu ermöglichen, Rainer spricht vor allem von der Aktion, der Proletarier Hans ist das ausführende Organ für die Drecksarbeit, und Sophie ist die Voyeurin, deren gesellschaftliches Ansehen sie vor jeglichem Verdacht schützt. Als die eifersüchtige Anna später Hans belehrt, daß es wenig Sinn habe, hinter Sophie herzulaufen, da diese sowieso nicht mit ihm ins Bett gehe, kontert Sophie trocken, daß sie (23) „andere Möglichkeiten“ habe.<sup>203</sup> Ihre privilegierte Stellung ist allen klar, doch nur Hans - mit den Spielregeln der Gruppe noch wenig vertraut - spricht sie aus (15):

<sup>202</sup> An einer Stelle im Roman (1980. 196) führt die Autorin beide Kategorien am Beispiel Sophie vor und streicht das Primat Klasse für die Konstruktion der Figuren heraus: „In der Natur gibt es mannigfaltige Arten und Formen und zwei völlig unterschiedliche Geschlechter. Sophie kommt aus einem alten Adelsgeschlecht.“

<sup>203</sup> Im Kampf von Brigitte und Susi in *Die Liebhaberinnen* (1989. 67) spielt der soziale Status die entscheidende Rolle. Die Gymnasiastin Susi ist der Fabrikarbeiterin Brigitte haushoch überlegen: „b. will besitzen, besitzen, sonst ist alles aus und beendet. b. kämpft. susi ist zu weiblich um zu kämpfen. susi bekommt.“

Rainer: Die Welt ist schief, sie ist aber dem geistig Arbeitenden entschieden mehr zugeneigt als dem Produzierenden.

Sophie: Schief aber dem Besitzenden entschieden mehr zugeneigt als dem Nichtbesitzer.

Hans: Bei der Sophie fällt als einziger das Haben und das Denken zusammen.

Dagegen erscheint in *Frauenliebe - Männerleben* (1982) vor allem die Frau als Unterprivilegierte. Clara ist der Inbegriff der Sklavin, die patriarchale Werte - hier in Form der mythischen Besetzung der Kunst - als eigene annimmt, obwohl ihr Scheitern gerade hierin ihre Ursache hat. Camilla ist gezwungen, ihren Körper anstatt ihres Könnens einzusetzen, um etwas im Kunstbetrieb zu erreichen, während die Fürstin zwar aufgrund ihres Geldes privilegiert ist, doch als Frau in mancher Hinsicht unter den Männern steht. Während Clara für die Unterdrückung der Frau steht, verkörpert die Fürstin die Macht des Geldes. Obwohl beim Übergang vom Drama *Clara S.* zum Hörspiel die finanziell stärkste Position einer Frau, der Fürstin, zufällt, steht die Unterdrückung der Frau doch im Vordergrund.

Das *Vampir-Hörspiel* widmet sich ganz und auf sehr abstrakter Ebene über die literarische Durchquerung philosophischer und psychoanalytischer Diskurse den kulturell hervorgebrachten Bestimmungen der Frau bzw. des Weiblichen. Die Kategorie Geschlecht bzw. Frau bleibt am Ende leer. Ein Klassenstandpunkt ist in diesem Hörspiel kaum auszumachen. Dieser fehlt auch in *Wolken.Heim.* und *Burgteatta*, da diese Texte sich in erster Linie mit nationalsozialistischem bzw. nationalem Gedankengut in Kultur und Philosophie beschäftigen. Die Kategorie Geschlecht spielt ebenfalls kaum eine Rolle.

Der Vergleich zeigt, daß die Gewichtung der Konstanten Geschlecht und Bildung/sozialer Status sich im Verlauf des Hörspielwerks immer wieder verändert, jedoch ist keine durchgängige Linie zu beobachten, was im Widerspruch sowohl zu Selbstaussagen der Autorin als auch zur Sekundärliteratur zum Werk Jelineks steht.

Noch im Jahr 1981 betont die Autorin im Interview mit Sauter (1981. 110), daß sie “auf keinen Fall einer Emanzipation das Wort reden würde, die sich gegen die Männer durchsetzen will”, weil ihr im Moment “der politische Kampf einfach weit vordringlicher” scheine. Auch im Gespräch mit dem Münchner Literaturarbeitskreis von 1978 (175) meint die Autorin, daß der politische Kampf Vorrang habe. Hier unterscheidet sie noch zwischen politisch und feministisch und spricht damit einer frauenspezifischen Parteinahme den politischen Ansatz ab. Dieser im Interview aufgebaute binäre Widerspruch ist jedoch in den neun bis 1978 entstandenen Hörspielen nicht zu beobachten und wird später auch in Selbstaussagen der Autorin immer mehr aufgegeben.

Levin (1979. 7-9) legt den politischen Ansatz Jelineks so dar: Für die Autorin sei in den siebziger Jahren der Kapitalismus der Hauptfeind, der von der Unterdrückung der Frau profitiert und diese fördert. Obwohl sie eine feministische Gegenkultur als wichtig erachte, betone sie, daß die ökonomische Ausbeutung der unteren Schichten nie aus den Augen verloren werden dürfe. Ähnlich deutet Spanlang (1992. 273) das Frühwerk Jelineks als Produkt einer Autorin die “in erster Linie Marxistin” sei und als

solche “für die Aufhebung des Privateigentums und die Abschaffung des Produktionsprozesses in seiner kapitalistischen Form” eintrete:

Nichtökonomische Widersprüche als Triebkräfte des sozialen Geschehens scheidet sie aus. Anders als Marx und Engels, die stets ein Herrschaftsverhältnis des proletarischen Ehemanns über die Frau bestritten haben, anerkennt sie sehr wohl die Unterdrückung der Frau. Die Lösung der Klassenfrage bleibt für sie dennoch das vordringlichste Ziel.

Janz (1995. VIII) nimmt dies nicht nur für das Frühwerk Jelineks an und vertritt die Ansicht, der “Primat der Ökonomie” werde “in keiner Phase des Werkes in Frage gestellt.” In diesem Sinne bestimmt sie wohl etwas verkürzt das Thema von *Die Liebhaberinnen* als die (23) “Priorität von Klassenschranken über die Geschlechterhierarchie.”

Dagegen sieht Thomas Rothschild (1994. 5 u. 9) wie Levin (1979) ein Bewegung. Rothschild begründet diese allerdings in erster Linie über die “unsäglichen Äußerungen” Jelineks in Interviews. Er kritisiert, sie rücke trotz des vielversprechenden Romans *Die Liebhaberinnen* immer mehr von einer materialistischen Perspektive ab. Ihr seien im Geschlechterkampf die Maßstäbe abhanden gekommen, was er über die Parteinahme der Autorin für Sigrid Löffler im Streit mit der Zeitschrift *Profil* begründet. Er deutet Löffler als Teil des literarischen Establishments und sieht die Solidarisierung mit dieser Kritikerin, d.h. die Annahme von geschlechtsspezifischen Gründen für ihren Rauswurf bei *Profil*, als Zeichen dafür, daß Jelinek - überspitzt formuliert - nur noch die Kategorie Geschlecht sehe und nicht mehr die soziale Seite der Macht:<sup>204</sup> “Der Erfolg Elfriede Jelineks - auch und gerade bei Sigrid Löffler - setzte ein, seitdem sie ihren klassenkämpferischen gegen einen feministischen Standpunkt eingetauscht hat.” Auch wenn der Autor in Bezug auf diese Debatte nicht ganz unrecht haben mag, so gilt diese Unterstellung für das Werk der Autorin nicht. Hier - die Hörspiele inbegriffen - ist vielmehr eine *Erweiterung* der Themen über die Beschäftigung mit den diskursiven Konstruktionsmechanismen der Kategorie Geschlecht zu beobachten.

Auch der Rezensent chh meint anlässlich der Sendung von *Untergang eines Tauchers* im Rahmen der Jelinek-Hörspielretrospektive 1989 “Akzentverschiebungen der Hörspielautorin” zu erkennen. Begonnen habe sie zwar mit einer “kunstvollen Bildersprache” wie in *Untergang eines Tauchers*, die sie jetzt aber “zugunsten einer direkten Anklage gegen die ‘Dompteure’ der Gesellschaft, die Männer nämlich”, aufgegeben habe. Dies bedeutet polemisch formuliert: Früher hat die Autorin künstlerisch gearbeitet, nun ist sie nur noch Berufsemanze. Beide Vorwürfe, von Rothschild und chh, gehen von strikten Trennungen aus, die den Zugang zum Werk Jelineks versperren: Der eine setzt politisch gegen feministisch, ohne zu sehen, wie eng verwoben beide Tendenzen im Werk Jelineks sind. Der andere setzt Kunst gegen

---

<sup>204</sup> Nebenbei bemerkt erliegt der Autor in seinem Artikel eben der Falle, die er kritisiert. Er weist darauf hin, daß Frauen eben nicht die besseren Menschen sind und in ähnlichen Machtpositionen ähnlich unbarmherzig handeln wie Männer, nur daß sie in eben diese viel seltener kommen. Dennoch verlangt er gerade von ihnen als mit Unterdrückungsmechanismen vertrauten, da unter ihnen leidenden Menschen, eine besseres Verhalten.

Feminismus bzw. Politik und reproduziert damit das alte Klischee eines Gegensatzes zwischen wahrer, allgemeiner Kunst und politischer Stellungnahme.

Die Tatsache, daß Jelinek ihre Personen sowohl an die Strukturen des Patriarchats als auch des Kapitalismus angepaßt zeichnet, hatte auch sonst in der Rezeption oft die Folge, daß nur das eine oder nur das andere gesehen wurde oder daß das eine gegen das andere aufgerechnet wurde. Besonders am Roman *Die Liebhaberinnen* entzündete sich ein Streit, ob primär die Frauenfrage Thema sei oder gesellschaftliche Besitz- und Herrschaftsstrukturen allgemein. Selten wurde gesehen, daß diese Ansätze sich keineswegs ausschließen, daß man sie nicht gegeneinander aufrechnen kann und soll. Die Untersuchung der Gewichtung der Determinierung der prototypischen Figuren in den Hörspielen durch ihr Geschlecht und ihre soziale Stellung und damit auch auf eine mögliche Verschiebung der Tendenz hin zum Feminismus oder hin zum Marxismus ließ keine klare Linie erkennen. Diese Diskussion um die 'eigentliche' Absicht der Autorin, soll nun bei der Behandlung der Wirkungsästhetik der Hörspiele nochmals aufgenommen und weitergeführt werden.

## 2.6 Zur Wirkungsästhetik der Hörspiele

Zur Wirkungsforschung des Hörspiels gibt es noch relativ wenige wissenschaftliche Arbeiten. In den Anfängen der Gattung war die Theorie der inneren Bühne bestimmend. Diese versuchte, die Hörspielrezeption, der noch kein spezifisches Fachvokabular zur Verfügung stand, über Anlehnung an die dramatische Theorie zu bewältigen. Ihr Ausgangspunkt war die Annahme, daß die Handlung nicht vor dem Publikum abläuft, sondern in ihm. Seine eigenen schöpferischen Kräfte bringen sie hervor. (Klöckner. 1980. 12) Dieser Rezeptionsansatz betont die Aktivität der Phantasie auf Seite der HörerInnen: Das Hörspiel zwingt sie, schöpferisch mitzuproduzieren. Sie allein müßten die innere Synthese aller akustischen Signale vollziehen, die sie treffen. (Haslinger. 1973. 100) Aus diesem Grunde war bis in die sechziger Jahre hinein ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung der künstlerischen Qualität eines Hörspiels, inwieweit es die Studiorealität vergessen machen konnte. Eine auf Identifikation und Simulation fußende Dramaturgie hatte das Ziel, die Technik vor dem Publikum zu verbergen.

Das Hörspiel ist erst ab Mitte der sechziger Jahre als technisches Produkt einsehbar, als sein Herstellungsprozeß in den Text eingebunden wird, um dies bewußt als Mittel der Illusionsbrechung einzusetzen. Klaus Schöning hofft 1969 (9) - die Forderung Brechts zum Rundfunk aus dem Jahr 1931 modifizierend - in seinen *Anmerkungen* zum Neuen Hörspiel auf Auswirkungen der Abkehr vom Illusionshörspiel auf die Rezeption neuerer Hörtexte. Der Lernprozeß "bei Autoren, Dramaturgen, Regisseuren, Kritikern und Technikern (...) müßte sich auch dem Hörer mitteilen; er könnte zugleich das 'Experimentelle' aus einer (vielleicht selbstverschuldeten) Gettoisierung befreien und aus dem scheinbaren einen wirklichen Kommunikationsapparat machen."

Schmitz-Mayr-Hartung (1966. 29\* u. 30f.\*) dagegen sieht im Hörspiel ein Refugium der Phantasie und unterstreicht dies mit Hinweisen auf Aristoteles (Sprich, damit ich dich sehe!) und Luther (Stecke deine Augen in die Ohren!). Im Hörspiel sei die Phantasie gefordert, wenn mit geschlossenen Augen gehört werde. Diese ruhe nur, wenn die HörerInnen sich auf das Verstehen des Dialogs konzentrieren. Demnach unterscheidet sie zwei Hörstile: Das Nur-Hören ohne Bilder und das Phantasieren mit optischen Vorstellungen. Diese Theorie bzw. ihre praktische Umsetzung setzt bei den HörerInnen weder formal noch sprachlich mehr als die Bereitschaft zum Zuhören voraus. Knilli (nach Kerschbaum. 1978. 99) kritisiert an diesem Rezeptionsansatz über den Vergleich mit der Trivallliteratur, daß der Bestätigungscharakter für viele traditionelle Hörspiele kennzeichnend sei, denn der

Hörer wird nicht mit schwer verdaulicher Wirklichkeit konfrontiert, vielmehr werden seine Wunschbilder und einfachen Wirklichkeitsvorstellungen bestätigt, (...) denn es ist ein falsches Prinzip des Hörspiels, daß im Vorstellungsraum des Hörers nicht die Bilder und Figuren auftauchen, die dem Autor, dem Regisseur oder dem Sprecher zum Text eingefallen sind, sondern die Schablonen und Wunschbilder, die der Hörer längst vor dem Hören besaß und die auf zwei oder drei Reizworte hin ins Bewußtsein treten. Die Ähnlichkeit zu Tagträumen ist offensichtlich.

Jelinek arbeitet zwar genau mit diesen Schablonen und doch ist keines ihrer Hörspiele von der rezeptionsästhetischen Kritik Knillis betroffen. Die Theorie der inneren Bühne bietet für ihre Hörspiele keine adäquate interpretatorische Folie. Wie die Autorin in rezeptionsästhetischer Hinsicht verfährt, sollen die folgenden Kapitel zeigen.

### **2.6.1 Bruch mit gewohnten Wahrnehmungs- und Identifikationsmustern**

Ein allgemeines Kennzeichen der Jelinekschen Schreibweise ist, daß das Genießen stark in den Hintergrund tritt. Je weniger aber Tröstendes oder Erbauendes das Ziel eines literarischen Textes zu sein scheint, desto wichtiger werden Form und Formprobleme für dessen Verständnis. (Schlich. 1994. 35)

“Mann kann sich nicht einfühlen in ihre Literatur, deshalb ist sie so abstoßend. Sie verweigert die großen Einfühlungs- und Freiheitsbedürfnisse bürgerlicher Leser, ebenso ihr Bedürfnis nach gehobener Sprache.” So beschreibt Löffler (1980. 62) die Wirkung der Texte Jelineks. Lamb-Faffelberger (1992. 24) reiht die Autorin in die literarische Avantgarde ein, da sie sowohl gegen überlieferte Darstellungsformen der Kunst als auch gegen etablierte Gesellschaftswerte anschreibe und über andere, schockierende Kunstformen Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrechen und Erkenntnisvollzüge ins Wanken geraten lassen will. Sie wolle das “Publikum zu einer gesteigerten Sensibilität den realen Zuständen gegenüber” führen. Auch Jelineks Hörspiele geben der Illusion keine Chance und zersetzen etablierte Denk- und Wahrnehmungsschemata. Sie verwenden dazu Verfahren der Collage und Montage, setzen eine Kreisstruktur an die Stelle eines Spannungsbogens, lassen das Personal statisch bleiben, fügen die Studiorealität ins Hörspiel ein und liefern weder gute Beispiele noch hoffnungsvolle Utopien. Diese dem unterhaltenden Hörspiel entgegenlaufenden Strukturelemente sollen im Folgenden auf ihre Wirkung hin befragt werden.

Die Collage bzw. die Technik des Schnitts ist eine wichtige Methode, um die Illusion aufzulösen und die Wahrnehmung in neue Richtungen zu steuern. Prinzipiell kann dies durch die Zerlegung von längeren Vorgängen in einander unterbrechende Passagen, durch Einbeziehung der Studiorealität ins Hörspiel, durch Distanzierung der Spielszene über Ansagen oder durch fließende Übergänge zwischen SchauspielerInnen als SprecherInnen und RollenträgerInnen geschehen. Döhl (1987. 8) versucht die schwer zu trennenden Begriffe der Montage und Collage auseinanderzuhalten: Unter Montage versteht er den technisch-formalen Vorgang des Zusammenfügens, der im Grunde auf jede beliebige Menge unterschiedlichster Aufzeichnungen anwendbar ist. Erfolge jedoch diese Montage, “um Sprünge, Brüche, Widersprüche hörbar zu machen, Ordnungen in Frage zu stellen, wäre dagegen von Collage zu sprechen.” Schestag (1997. 47) deutet die Montage als Charakteristikum der Makrostruktur und die Collage als mikrostrukturelles Merkmal Jelinekscher Literatur. Sie definiert - anders als Döhl - Collage

als die "montierende Integration von unterschiedlichen Materialien" und Montage als die "Betonung des Heteronomen, des Bruchs und des Widerspruchs qualitativ unterschiedlicher Textmaterialien".

Das von Jelinek eingesetzte Collageverfahren - eine der bevorzugten Techniken der Wiener Gruppe - besteht aus der Überlagerung und Gleichzeitigkeit von Verschiedenem, für das sich das Hörspiel geradezu anbietet. Im Gegensatz dazu reiht das Montageverfahren, mit dem die Popliteratur intensiv arbeitete, heterogene Sequenzen aneinander und macht Brüche sowie fehlende Zusammenhänge sichtbar. Beide in den Hörspielen angewandten Verfahrensweisen zerstören die Annahme eines organischen Sinnzusammenhangs, arbeiten mit vorgefertigtem Material und opponieren gegen den Mythos des vom schöpferischen Genie geschaffenen einmaligen Werks. Janz (1995. 4) betont den Einfluß von Barthes' Theorie der Überlagerung (= Collage) zweier semiologischer Systeme - der Objekt- und der Metasprache - auf die Ausbildung der Jelinekschen Technik. Dies mache sie zu mehr als nur einer Adaption der Wiener Gruppe und der Pop-Art. Pflüger (1996. 61) stellt zwar die Arbeit Jelineks mit fremdem Text, ihre Collagen und Montagen, sehr gut dar, läßt dabei aber die Intention der Autorin ins Leere laufen, wenn sie bezüglich der Theatertexte meint, Jelinek bombardiere das Publikum mit einer solchen Fülle an Textfragmenten,

daß es sie auch nicht annähernd aufnehmen, geschweige denn in ihrer Komplexität nutzen kann. Die systematische Überforderung der Aufmerksamkeit erhöht die Selektivität und Zufälligkeit der Rezeption noch zusätzlich und treibt den Prozeß der Bedeutungsdispersion und Sinnentleerung noch voran.

Wie immer geht diese Arbeit davon aus, daß diese Verfahren nicht nur Selbstzweck, bzw. Huldigung einer adaptierten Avantgarde sind, sondern daß die Autorin eine intentionale Konsequenz im Auge hat. Ich schließe mich deshalb Schestags (1997. 49 u. 62) Einschätzung des Montageverfahrens an:

Wenn man sich des Kalküls bewußt bleibt, daß hinter solchen Formen die Verbindung von Unvereinbarem steht, dann läßt sich (...) deren Funktion darin zeigen, daß das vermeintlich Unvereinbare in Wahrheit das gegeneinander Austauschbare darstellt. (...) Zusammenfassend läßt sich zur Erzähltechnik Jelineks sagen, daß die De-Montierung des Zusammenhängenden und die Collagierung des vermeintlich Unvereinbaren überraschende Zusammenhänge und Perspektiven schafft.

Jelineks Montage- und Collagetechnik hat somit nicht den Sinn, das Publikum mit sinnentleerten Sprach- und Geräuschpartikeln alleine zu lassen. Verstörung soll nicht der Endpunkt der Aufnahme der Hörspiele sein. Vielmehr ordnet die Autorin das Material so an, daß sich zwangsläufig bestimmte Assoziationen einstellen. Diese Technik zielt außerdem darauf ab, die literarischen und besonders trivialliterarischen Konsumgewohnheiten bei den HörerInnen zu thematisieren und im besten Fall zu verändern. Bewußt durchbricht Jelinek die konventionellen Sprachnormen, um eine ungestörte Dekodierung und Rezeption der Hörspiele zu verhindern. Besonders für das frühe Hörspiel *Untergang eines Tauchers* gilt dies: Diskontinuierliches Präsentieren ersetzt die zusammenhängende Erzählfiktion. Es ist unmöglich, dieses Labyrinth der das Geschlecht und die Identität wechselnden Figuren zu durchschauen. Zwar sind die

einzelnen aus trivialen Gattungen entlehnten Figuren wiedererkennbar, doch diese Fetzen können beim Hören weder zu einem alten noch zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt werden. Die Optik erinnert an die von Slapstick-Filmen, u.a. weil die Handlungselemente kausal unverbunden nebeneinander stehen. In diesem Hörspiel prallt die Form noch deutlicher als in allen anderen ständig mit dem Inhalt zusammen. Kaum hat man sich ein Bild gemacht, wird es in der nächsten Sequenz zerstört oder auf den Kopf gestellt. Die Automatismen der Wahrnehmung werden über die fragmentierenden Strategien der Collage und Montage massiv gestört.

Auch in *Portrait einer verfilmten Landschaft* werden scheinbar unzusammenhängende Teile unkommentiert aneinander montiert. Der Dialog der Bauern wird immer wieder von Passagen unterbrochen, in denen eine Werbestimme die hinter dem Fremdenverkehr stehenden Konzerne aufzählt. Ebenso unvermittelt ist das Auftreten der Heimatkundlerin und ihre Aufzählung alter Bräuche. Der Bezug zu den Dialogen der Bauern und dem Interview Josefas muß erst vom Publikum erschlossen werden. Die Autorin setzt beim Publikum Unterscheidungs- und Erkenntnisleistungen voraus, wozu Jelineks Figuren nie fähig wären.

Das Hörspiel *Frauenliebe - Männerleben* hat in zweifacher Hinsicht die Struktur der Collage. Erstens scheinen die Äußerungen der Personen in keiner Beziehung zueinander zu stehen: Man spricht gegeneinander anstatt miteinander. Das Hörspiels reiht unterschiedliche Auffassungen von Kunst ohne direkten Konnex aneinander. Zweitens werden vor allem im Schlußteil Geräusche collageartig angeordnet. Der Text wird unterbrochen von Sturmgeräuschen und Almglocken. Den HörerInnen bleibt es überlassen, einen Zusammenhang zwischen dem Text und den unterschiedlichen non-verbalen Reizen herzustellen. Ihre Assoziationsfähigkeit ist gefragt, vor allem weil diese Komponenten keine geschlossene Illusion erzeugen, die Akustik entweder nicht zum Text paßt oder die Hörbilder die Bilder im Text konkretisieren und damit angreifen. Beide Verfahren der Collage - das auf der Textebene bleibende und das von Geräuschen lebende - sind in *Wolken.Heim.* weiterentwickelt: Metasprachliche Einheiten werden assoziativ zu einem deutschen Lied aneinandergereiht. Jelinek verformt kleinste Sprachmuster, löst sie aus dem Kontext und (de)montiert sie. Assoziations- und Dissoziationsketten lösen einander ab. Heide Germann (1992) lobt am Hörspiel *Wolken.Heim.*, daß es das Gefühl hinterlasse, längst Bekanntes zu erkennen, ohne es im Vorbeifließen sofort einordnen zu können. Es lasse neu hören und setze dabei nicht auf Ausweichmanöver im Umgang mit der Vergangenheit. In allen Hörspielen - aber besonders in diesem - lenkt das Fehlen von wirklichen Dialogen die Aufmerksamkeit auf die Dialogizität des Textes, auf die enthaltenen Diskursebenen sowie auf die verwendeten Zitate. Das Hörspiel, das durch die ineinander übergehenden nationalen Phrasen und die enthaltenen Prätexte zusammengehalten wird, weist außerdem in Hinblick auf seine intertextuelle Komponente eine Kreisstruktur auf, die auf formaler Ebene den wieder auflebenden faschistischen Tendenzen und dem Bild des Wiedergängers entspricht: Der Text beginnt mit Zitaten aus Hölderlins Ode *Die Liebe* und endet mit solchen. Am Schluß wirken gerade jene verfremdeten Hölderlinzeilen bedrohlich. Musikalisch im Sinne der Wiederholung ähnlicher Teile, der



Variation eines Themas ist auch das Hörspiel *Burgteatta* aufgebaut. Verläuft im ersten Teil die Anpassung hin zum Nationalsozialismus, indem die Figuren nun nicht mehr typisch österreichisch, sondern typisch deutsch-national sein wollen, ist im zweiten Teil die Anpassung an den Sieg der Alliierten notwendig. Am Ende fühlt man sich wieder wie am Anfang, nämlich österreichisch, allgemein künstlerisch und unschuldig. Die Gefahr dieser Geisteshaltung bzw. der Ideologie der Ideologiefreiheit steht am Anfang wie am Ende im Raum.

Hillgruber (1991. 14) bezeichnet das Hörspiel *Burgteatta* als "schwindelerregende Sprachakrobatik". Deshalb drohe dessen inhaltlicher Reichtum beim einmaligen Hören vorbeizurauschen. Zu Recht meint sie, daß eine Einführung zum Hörspiel durchaus sinnvoll gewesen wäre, "um dieses eiskalte Kasperltheater noch besser zu erfassen". Denn unterschiedlichste Ebenen fließen in diesem Text ineinander oder werden aneinander montiert. Z.B. wird das Sprechen und Handeln der BurgtheaterdynastInnen auf der Bühne immer wieder durch Applaus oder Pfiffe des Publikums unterbrochen, was diese als Kunstfiguren überdeutlich gemacht. Außerdem fordern die Figuren die eingespielten Geräusche und musikalischen Einlagen, die oft die zitierten Filmrollen untermalen, offensiv ein (5).

Wieder auf andere Art arbeitet die *Ballade* auf unterschiedlichen Ebenen mit Collage und Montage. Auf der untersten stehen die Wechselduschen zwischen bildlichem und konkretem Sprechen sowie die Dialoge der Paare, die keine sind. Beides läßt die Figuren zwar atemlos und gehetzt erscheinen, doch Spannung auf den Fortgang der Handlung baut sich trotz dieses Tempos im Hörspiel nicht auf. Das statische (Un-)Bewußtsein der ProtagonistInnen steht im Widerspruch zu ihrer Geschwätzigkeit. Die jeweils aus dem Scheindialog eines Paares bestehenden Passagen werden in immer rascherer Abfolge hart aneinander geschnitten, d.h. sie werden im Verlauf des Hörspiels zunehmend kürzer.

Sollte es doch einmal eine spannende Sequenz geben, so wird diese sofort gebrochen bzw. die Lösung des Konflikts präsentiert. Lindbergh nimmt sogar den Ausgang des Hörspiels schon bei dessen Beginn (2) vorweg, wenn er seine Frau belehrt: "Du Kind! Gegen Ende des Hörspiels wirst du erfahren, daß keiner einen Menschen zurückhalten kann, der so fest entschlossen ist wie ich." Es kommt zwar anders, aber diese vermeintliche Vorwegnahme lenkt die Aufmerksamkeit vom weiteren Schicksal der Figuren weg hin zur Sprache, die sie sprechen und zu den Rollen bzw. Klischees, von denen sie bestimmt sind (20): "D: In mir hat der Künstler in mir die Oberhand behalten, trotz Kampf. B: In mir wird die Frau in mir die Oberhand behalten." Diese Darstellungsweise nimmt den Gefühlsäußerungen jegliche Subtilität, dem Publikum die Hoffnung auf Entwicklung und unterbindet damit den spannungsgeladenen Nachvollzug. So legt der Dirigent seine angebliche innere Zerrissenheit ganz dem Klischee des Künstlers folgend offen (21) und nimmt dem Publikum jeglichen Spielraum zur Interpretation. Die Reaktionen der Personen sind wie in der trivialen Vorlage vorbestimmt und führen doch nie wie dort zur Identifikation, denn Jelinek legt diesen Mangel an Spannung, das Fehlen jeglichen Interpretationsspielraums auf Seiten der RezipientInnen, offen, z.B. wenn der Dirigent nach einer Attacke der Ballerina meint (34): "Im

Augenblick glaube ich, es ist zuviel für mich, doch gleich werde ich merken, es ist nicht zuviel“, oder wenn Jane die Vorbestimmtheit der Reden selbst kommentiert (37): “Gleich werde ich nämlich sagen: Das ist sauber, aber nicht reingeweicht.” Damit wird im Hörspiel weitergeführt, was schon die Vorstellung der jeweiligen Figur andeutet, welche sich am Brechtschen Lehrstücks orientiert: Jede Figur weiß, daß sie vor Publikum spricht und zerstört schon damit die Illusion von Authentizität. “Mein Name ist berühmter Dirigent”, (4) lautet eine dieser Formeln des Hörspiels, das außerdem kreisförmig aufgebaut ist, was sich am deutlichsten am Paar Lindbergh zeigt: Dessen letzter Streit ist die Wiederholung des ersten, nur daß nun die Frau den unwilligen Mann mit genau jenen Argumenten zum Flug zwingt, die er zu Beginn vorbrachte, um fliegen zu dürfen.

Auf sehr ähnliche Art wird im Hörspiel *Wien West* jede Situation, in der Spannung entstehen könnte, autoritär unterbunden. Dies geschieht zum einen dadurch, daß die Personen sich auch hier als fiktive zu erkennen geben, indem sie sich an das Publikum gewandt vorstellen. Außerdem werden alle Spekulationen abgeblockt, die zum Beispiel bei der Rezeption eines Western oder Krimis das Rätselraten um die wahre Intention des Personals bestimmen, da die Beweggründe der ProtagonistInnen stets offenliegen. So meint Hans im Flüsterton ans Publikum gewandt (6): “Mein Name ist Nagl. Aber hier weiß das keiner. Ich bin auch kein richtiger Polizist. Auch das weiß keiner. Ich bin der Sohn vom Nagl, dem der Wirt das Gasthaus wegnehmen will. Auch das weiß keiner.” Ähnlich handelt er, wenn er schon im ersten Drittel (13) des Hörspiels preisgibt, daß er und Erni am Schluß des Hörspiels nicht heiraten werden, auch wenn das Publikum so etwas erwartet. Vor allem stört in *Wien West* aber der allwissende Sprecher jeden Ansatz von Spannung und Identifikation und meint am Ende des Hörspiels (36): “Nicht mal zum Schluß ein wenig Spannung. Das kann Ihnen wirklich leidtun, liebe Hörer, daß Sie heute nicht ferngesehen haben.” Er weiß außerdem, wann wer lügt und warum, sowie wer wen liebt und warum. Gleich zu Beginn erklärt er (7 und 9):

Alle sind sie in die schöne Erni verschossen wie man so sagt. Darauf hat der Wirt seinen Plan aufgebaut. Ich sage Ihnen das deshalb, um Zeit zu sparen und weil man sowas im Dialog nicht ausdrücken kann. (...) Liebe Hörerinnen und Hörer! Der Schmach bei dem ganzen wird jetzt wahrscheinlich sein, daß jeder den andren bei Erni ausstechen will. Dadurch werden Ereignisse entstehen. Der eigentliche Gewinner will der Wirt sein, der die Triebe für seine dunklen Geschäfte nutzen möchte.

Für den Sprecher (11) ist die Handlung nur dazu da, daß die Zeit vergeht. Diese auch in *wenn die sonne sinkt* thematisierte und parodierte Funktion trivialer Gattungen, kennt und benennt in *Wien West* der Sprecher. Schon bevor die Personen anfangen, die Intrige gegen den Wirt Nagl zu spinnen, weist er darauf hin, daß es sowieso egal ist, wer hier gewinnt, (11) “weil dieser Fall überhaupt nicht so wichtig” ist. “Ende der Enttäuschungslaute”, (28)<sup>205</sup> befiehlt dieser Herr über das Tonstudio den Figuren und dem

<sup>205</sup> Die im Hörspielskript geforderte Einspielung von Enttäuschungslauten wird in der Realisierung nicht umgesetzt, was das Statement des Sprechers noch absurder macht. Dafür rügt er mit einem kritischen

Publikum autoritär, nachdem das Motorrad anstelle des Weinkellers explodiert ist. Dieser Satz würde eigentlich in eine Regieanweisung gehören, legt die Studiorealität offen und stört so die Illusion. Auf andere Weise bindet der Sprecher den Herstellungsprozeß des Hörspiels in den Text ein, wenn er andeutet, daß unterschiedliche Tonaufnahmen montiert werden (30): “Die Beratung für das nächste Verbrechen an Nagl haben wir diesmal aus Zeitmangel gar nicht vorgespielt. Sie ist sowieso sinnlos gewesen, weil das Unternehmen scheitern wird.” Nachdem Auto, Motorrad und Moped wie vorhergesagt kaputt sind, weiß der Sprecher nicht mehr weiter, da er den Schluß vergessen hat und verlangt nervös die Einspielung von Musik. Er fordert das Publikum auf, noch etwas Geduld zu haben und (33) “auf die Zuspelung” zu warten.<sup>206</sup>

Im Hörspiel *Untergang eines Tauchers* wissen die Personen selbst, daß sie in einem (12) “Stück spielen” und bezeichnen sich wie schon erwähnt nicht nur immer wieder selbst als Figuren, sondern sagen wie in *Wien West* auch immer wieder ihren Namen, bevor sie anfangen, ihren Text zu sprechen. Im Skript sind diese Stellen mit dem Symbol “+” versehen. Sie beginnen oft mit den Worten “hier spricht...” Z.B. meint Judy (33): “hier spricht das dritte gelähmte Mädchen. Man lässt mich nicht zu Wort kommen. Daher Ende des Gesprächs.”

Wie die Figuren in der *Ballade* und der Sprecher in *Wien West*, so nimmt auch der Sprecher im *Kasperl*-Hörspiel den Show-down - das Bündnis von Soldaten und Bauern sowie den Sturm auf das Schloß - vorweg, als der Aufruhr erst in Planung ist (28): “Und so war es auch. Zu guterletzt.” Dennoch ist dieses Hörspiel mehr als alle anderen spannend und nicht nur darum bemüht, Identifikationen zu vermeiden. Wer auf Gretels Seite ist, wird nie enttäuscht. Kasperl dagegen ist die Person, mit der sich das junge Publikum auf keinen Fall identifizieren soll. Dazu kommt, daß Jelinek Brüche einfügt, die - zwar weniger stark als in ihren anderen Texten - klar machen, daß es sich hier um eine Figur handelt, die einen Text spricht, z.B. wenn Kasperl meint (7): “Das war ein gutes Beispiel, Gretilein. Es folgt das nächste”. Dieser Effekt wird dadurch unterstützt, daß die Studiorealität in kindgerechter und amüsanter Form ins Hörspiel einfließt. So beginnt der Sprecher die Erläuterung der dritten Szene mit den Worten (18) “Und was steht hier noch, ja: (...)”.<sup>207</sup> Er gibt zu, daß das Hörspiel aus einem Text besteht, der abzulesen ist, beschwert sich über das Skript und raschelt mit Papier (36). Wenn er seinen Text beendet hat, ist er - wie auch der Ausrufer - hörbar erleichtert.

---

“Nana” die Ausdrücke “Scheiße” und “Scheißdreck” von Jürgen und Werner, was im Skript nicht vorgesehen ist.

<sup>206</sup> In der Realisierung des Hörspiels pfeift oder summt der Sprecher bei manchen Musikeinspielungen fröhlich mit. Am Ende ist dort das Rascheln von Blättern zu hören, von denen der Ersatzsprecher offensichtlich abliest. Wieder werden die HörerInnen mit der Studiorealität konfrontiert.

<sup>207</sup> Otto Düben unterstreicht dies in seiner Inszenierung des Hörspiels ausgezeichnet, indem er Sätze hinzufügt, wie: “Also liebe Kinder, jetzt komm ich wieder dran und muß die zweite Szene ansagen.”

Die Mittel, die in *wenn die sonne sinkt* zur Anwendung kommen, um eine Identifikation zu vermeiden, sind zum Teil rein sprachlicher und zum Teil akustischer Natur. So stört der laienhafte Ton von gaby die Identifikation mit ihr. Auch die Tatsache, daß sich die Personen selbst vorstellen und daß sie anscheinend Gedanken lesen können, kennzeichnet sie als Kunstfiguren. Als sich die Frau, die sich später als Ärztin entpuppt, mit markus in der Hotelhalle trifft, meint sie ans Publikum gewandt (13):

ich bin höchstens 35. gross schlank elegant mit makelloser figur und sehr gepflegt. (...) markus beugt sich über meine schmale hand und küsst diese. es ist mehr höflichkeit. aber auf gaby die hinter einer goldenen säule steht und uns beobachtet wirkt dieser handkuss wie das ende der welt. fluchtartig stürzt sie hinaus auf die strasse. tränenblind.

Anscheinend sind sich alle Personen des Hörspiels darüber im klaren, daß es sich um Fiktion handelt. Sie übernehmen die Rolle, die in *Wien West* dem Radiosprecher zukam. In diesem Sinne kommentiert markus sein Auftreten nach der tragischen Szene in der Hotelhalle mit den Worten (14): “die eben gehörte pause dauerte 5 wochen. in diesen 5 wochen kein brief von mir kein wort von mir nichts.” Die darauffolgende Versöhnung nach Musik und Interview erklärt gaby (15): “soeben ist die pause wieder beendet. soeben haben wir wieder zueinandergefunden”. Die Personen beschreiben und interpretieren ihre Umgebung und ihre Mimik selbst, was wiederum die Identifikation mit ihrem Tun, insbesondere das Mitleid mit gaby, die unter der Abwesenheit von markus leidet, unterbindet. Denn da die Figuren wissen, wie sie wirken, erscheint ihr Tun berechnend, so in folgenden Szenen (14, 16 u. 25):

gaby: du! du bist es. (...) wortlos bitte ich dich herein. wortlos zeige ich auf einen sessel. mein gesicht ist unbewegt wie eine schöne aber tote maske. (...) markus ist vielleicht stiller geworden. jedoch bin ich viel zu verliebt um eine veränderung zu bemerken. (...) markus: es muss etwas geschehen sein doch man merkt es ihr nicht an.

Außerdem blitzt an einigen winzigen Stellen ein Charakterzug gabys auf, der ganz und gar nicht zu ihrer angeblich natürlichen Heiterkeit und Bescheidenheit paßt, die sie immer wieder betont. Sie haßt ihre Arbeit und die (18) “ekelhaften fetten schwitzenden kundinnen.” Und auch markus wirkt suspekt, wenn er einfach nicht aufhören kann, von gabys Körper zu reden. Geht es ihm wirklich darum, mit gaby zu lachen, wie er selbst immer betont? Zusätzlich wird auch in diesem Hörspiel das Publikum über Ansagen des Sprechers mit der Studiorealität konfrontiert. Dieser fordert die Studioband auf zu spielen und befiehlt dem (22) “tonmeister”, seines Amtes zu walten.<sup>208</sup>

Auch in *Jelka* wird die Identifikation in vielfältiger Weise gebrochen. Durchgängig geschieht dies, indem die Personen sich wie in der *Ballade* vorstellen und eine künstliche, unangebracht geschraubte Sprache sprechen. Eine Szene, die voll grotesken Witzes ist, der u.a. aus der konkreten Deutung von Metaphern entsteht, vollzieht einen besonders harten Bruch mit der Identifikation: Der Sprecher greift offensiv in

<sup>208</sup> Leider wurden diese Sätze für die Realisierung gestrichen bzw. umgearbeitet.

das Geschehen ein, indem er Jelka Tips für den Umgang mit Edi gibt, die dieser scheinbar mithört, wortwörtlich erfaßt und auf die er entsprechend reagiert (4: 7f):

Sprecher: Aufpassen, Jelka! Immer hinaufsehen, fertig zum Aufstieg! Nie hinab!  
 Edi: Ach, Sie sind Bergsteigerin? Das trifft sich gut, auch ich bin manchmal Alpinist.  
 Jelka: (...) Diese vielen Gemeinsamkeiten (...). Ist ihre Gattin auch Bergsteigerin?  
 Sprecher: Nicht so plump, Jelka! (...) Diese reichen Typen haben oft den sechsten Sinn!  
 Jelka: Der nicht. Das seh ich schon. (...)  
 Sprecher: Jetzt läuft der Hase richtig.  
 Edi: Sie jagen auch?

Als Annettes Verhältnis mit Edi offenbar wird, schreit der Sprecher im Chor mit Jelka entrüstet auf (19): “Das könnt ihr mit mir doch nicht machen, das nicht!” Dadurch daß er sich auf die Ebene einer handelnden Figur begibt, wird die Illusion gebrochen. Allerdings wird bei *Jelka* trotz der Kreisstruktur der Serie ein gewisser Grad an Spannung aufgebaut - vielleicht um das Publikum über einen längeren Zeitraum hinweg zum allwöchentlichen Einschalten des Radios zu bewegen. Man will doch wissen, wie es mit der Hauptperson weitergeht und ob sie den ersehnten Aufstieg schafft. Eine gewisse Identifikation mit dem schlechten Beispiel Jelka ist unvermeidlich. Auch im *Portrait einer verfilmten Landschaft* stellt sich eventuell Mitleid mit der Magd Josefa ein, denn diese ist weit weniger Kunstfigur als das restliche Personal der Hörspiele. Allerdings zeigt sich die im Hörspiel auftretende Autorin auch offen als deren Anwältin und macht kein Hehl aus ihrer Parteilichkeit.

Auch im Hörspiel *Die Ausgesperrten* ist nicht zuletzt aufgrund seiner chronologischen Struktur und des Kampfes von Anna um Hans und von Rainer um Sophie ein gewisser Spannungsbogen zu beobachten. Dies steht im Kontrast zum Gros der anderen Hörspiele und auch zur Romanvorlage, in der der Weitergang der Handlung durch Erzählerkommentare manchmal vorweggenommen wird. Dennoch bietet das Hörspiel bis auf die wenigen Sätze Annas am Ende kaum Anknüpfungspunkte für eine Identifikation.

Auch im Hörspiel *Erziehung eines Vampirs* ist keine Sekunde lang eine Identifikation mit Emily oder Heidkliff möglich. Beide Figuren dieses späten Textes sprechen eine dermaßen künstliche Sprache, daß sie noch mehr zu reinen Sprachfiguren werden als das Personal des Frühwerks.

Der Sprecher greift wie ein Regisseur immer wieder ein, wenn Emily zu laut wird. Auch Heidkliff deutet in seiner Ankündigung des Heiligen an, daß es sich bei ihm um eine Figur handelt (18): “Wer tritt denn hier auf? Das wird doch nicht ein Heiliger sein!” Dieser nun sieht sich selbst als den Herrn der elektronischen Medien und läßt (23f) “beliebig viele vors Mikrophon treten.” Damit wird die Herstellungsweise des Hörspiels in den Text hineingetragen und problematisiert. Am Ende schließt sich eine Tür mit einem lauten Knall. Man hat den Eindruck, daß nun die SprecherInnen des Hörspiels das Aufnahmestudio verlassen. So wird auf der Ebene des Geräusches die Studiorealität ins Hörspiel eingebracht und damit nochmals der Illusion entgegengewirkt. Der Sprecher wendet sich nun direkt ans

Publikum, um es für diesen Lärm verantwortlich zu machen und zu rügen. Er weiß anscheinend, daß es da ist.

Wie in *Erziehung eines Vampirs* so werden auch im Hörspiel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* von verschiedenen Disziplinen hervorgebrachte Diskurse zum Thema Weiblichkeit und Sexualität miteinander vermengt. Nora zitiert u.a. Hitler, Mussolini, die Ziele der Frauenbewegung je nach Bedarf, je nach ihrem momentanen Ziel. Die Erwartungen der HörerInnen, die diese an die Kommunikationsfähigkeit und Integrität der Figuren stellen mögen, werden enttäuscht: Die Hauptperson lernt nichts. Daß auch die wirtschaftlichen Strukturen, die von diesem Unbewußtsein leben, im Verlauf des Hörspiels keine Veränderung hin zum Besseren erfahren werden, stellt gleich zu Beginn (9) ein Unternehmer klar, der von den guten alten Zeiten schwärmt, in denen das Kapital völlig unreguliert eingesetzt werden konnte und die kleinen Leute angesichts der Inflation leer ausgingen. Konsul Weygang weiß schon hier: "Sie werden wiederkommen." Die Postulate, die Stück und Hörspiel aufstellen, sind nach Nyssen (1984. 156) weder "positivistisch im Sinne der Frauenbewegung und des davon unlösbaren Klassenkampfes" noch im Sinne einer neuen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau. Sie lauten aber: "erkenne die komplexe Lage. Und das Stück selbst leistet diese Haltung in seinen künstlerischen Mitteln."

Auch *Frauenliebe - Männerleben* bietet keine positive Identifikationsfigur. Das Handeln der unbelehrbaren Figuren ist von Gewalt und Konkurrenz bestimmt. Das Hörspiel ist bewußt nicht Lebenshilfe, die Angenehmes beschreibt und positive Utopien entwirft. Für Cerha (1996) setzt sich die Autorin dem "Gewalttätigen der Sprache aus" und sucht den "Schmerz, ohne ihn stellvertretend literarisch überwinden zu wollen." Heidemann-Nebelin (1994. 194) reiht Jelinek in eine Avantgarde ein, die sich in erster Linie in einer ästhetischen Revolte manifestiere. Die Ursache dafür sieht sie im Fehlen einer politischen Utopie. Dem muß widersprochen werden, denn Elfriede Jelineks Texte enthalten zwar kaum Prognosen und Utopien, sind aber als Stellungnahmen zur unerträglichen Gegenwart zu verstehen. Im Interview mit Roeder (1989. 148) beschreibt Jelinek sich selbst als eine Autorin, die eine ins Extrem getriebene Analyse dessen, was ist, produziere aber keine Lösungen, Auswege und Utopien anbiete. Dennoch glaubt sie tendenziell an einen positiven Effekt, den diese Negativität bei der Rezeption bewirken könnte: Es sei legitim, "die Zustände in ihrer Negativität zu schildern und durch Übertreibung dieser Negativität spontane Emotionen zu wecken, in dem Sinne, daß man erkennt: es ist so schrecklich, das muß man ändern, denn so roh darf es nicht weitergehen." (Int. Sauter. 1981. 115) Die Autorin vermeidet also vorgegebene literarische Identifikationen und (Auf-)Lösungen, die wieder nur die Passivität der RezipientInnen fördern würden.

Die Gefahr dieser Literatur ist es allerdings, lediglich diffuse Haßimpulse und ein Gefühl der Ohnmacht zu provozieren. Jelineks literarische Erzeugnisse lösen nach Leiprecht (1999. 2) "Übelkeit aus und nehmen die Luft zum Atmen, und es droht Erstickungsgefahr in den wuchernden Wortgewächsen." Ihre

Analysen bieten zu Ende gedacht auch wirklich nicht allzuviel Grund zur Hoffnung, denn in den Medien, der Kunst, der Wissenschaft und in allen Bereichen des Alltagslebens spürt sie bürgerliche Mythen auf, die Gewaltverhältnisse verschleiern und als natürliche festigen. Diese falschen Bilder zerstört die Autorin, ohne die entstehende Lücke positiv aufzufüllen. Damit verhält sie sich wie der Mythologe nach der Definition von Barthes (1964. 149). Für diesen sei die Utopie "ein unmöglicher Luxus." Er sehe "nicht das Gelobte Land. Für ihn ist die Positivität des Morgen voll und ganz durch die Negativität des Heute verborgen."

"Dort wo du nicht bist, ist das Glück", (5) sagt auch Emily im *Vampir*-Hörspiel zu ihrem Verlobten. Wo aber also soll dieser Ort sein, in der die symbolische Ordnung nicht vom Phallus bestimmt wird? Denn für dessen Vertreter Heidkliff ist die ganze Welt eine Verlängerung seiner Körperachse. In diesem Hörspiel werden alle Register des Geschlechter-Diskurses gezogen. Die Bilder werden als falsche kenntlich gemacht, ohne daß je ein richtiges als Alternative aufscheint. Dies macht die durchgängige Negativität des Hörspiels aus. Nur am Ende des *Kasperl*-Hörspiels haben alle das gleiche, und alle müssen arbeiten. Anscheinend sieht die Autorin bei einem jüngeren Publikum die Chance auf eine Veränderung noch am ehesten gegeben. In diesem Sinne ist auch die Aufforderung des Sprechers an die Kinder zu verstehen, diese Utopie als die ihre zu übernehmen (38):

wenn einer da ist, der mehr will als die andren, dann muss er es den andren wegnehmen, und dann fliegt der Karren auch schon in den Dreck (...) Oder vielleicht ist der Karren schon längst in den Dreck geflogen und steckt jetzt drin bis über die Räder?? Und vielleicht seid gerade ihr es, die ihn irgendwann mal wieder rausziehen und flottkriegen müssen?

Auch in *Die Bienenkönige* ist der Umgang mit möglichen positiven, zur Identifikation anregenden Figuren ein etwas anderer, denn die Autorin ist hier, anders als in ihren ersten drei Hörspielen, um ein Vertrauen in den Sprecher bemüht. Dieser betont in glaubhafter Weise die Wahrheit seiner Erzählung und verweist auf seine Quellen (1):

Es wird keine Erklärung, sondern eine Erzählung werden. (...) Wir haben die Aufzeichnungen der früheren Könige dafür zu Hilfe genommen. (...) Sie haben es natürlich nicht zu unserem, sondern zu ihrem Besten aufgeschrieben. Was die Wahrheit jedoch betrifft, zählt es nicht, ob sie zu irgendjemandes Besten aufgezeichnet wird, sondern, daß sie wahr ist. Sie hören also die Wahrheit.

Dennoch gilt auch für dieses Hörspiel, wie für alle anderen, daß die Analyse im Sinne Brechts den Vorrang vor der Identifikation hat. Sehr treffend bemerkt so Reichensperger (1999), nicht Illusion und Identifikation seien das prinzipielle Ziel Jelineks, sondern das Präsentieren von Ideologie, die durch Köpfe und Körper hindurchziehe. Ihre Erzählweise baut Distanz zum Geschehen auf und fordert gerade dadurch das Publikum zu einer Stellungnahme auf. Obwohl sie über die elende Situation der Unterprivilegierten und vor allem der Frauen schreibt, entsteht kaum Mitleid. Das Publikum soll weniger fühlen als denken. Wenn schon ein Gefühl entstehen soll, dann der Haß auf die Ursachen der Misere.

Diese These soll ebenfalls durch eine Selbstaussage Jelineks im Interview mit Lachinger (1990. 45) untermauert werden: “Ich möchte nicht, daß man sich das Schicksal der Leute so reinzieht, sondern ich möchte, daß man die Bezüge zum eigenen Leben herstellt, also Furcht, Schrecken.”

Die dargestellten Verfahren zur Vermeidung von Illusion und Identifikation scheinen wieder in der Theorie Barthes’ angelegt, in der er sich mit der Praxis des japanischen Bunraku in *Das Reich der Zeichen* (1981. 20f) auseinandersetzt. Dort sieht er im Gegensatz zum westlichen Theater nicht mehr länger das Außen vom Innen beherrscht, da die theatralische und schauspielerische Leistung offengelegt werde. Barthes tritt für diese Theatertechnik ein, da sie die Schauspielkunst nicht mythisiere und den SchauspielerInnen ihre mythische Kraft nehme. Die Offenlegung der Studiorealität in einigen der Hörspielen Jelineks kann auf diesem Hintergrund als Umsetzung der Forderungen Barthes’ für das westliche Theater interpretiert werden. Dies entspricht Jelineks dramentheoretischer Forderung nach Transparenz der Gestaltung, die sie im Essay *ich möchte leicht sein* (1983) formuliert, und ihrer Opposition zum Verkörperungstheater.

Die Autorin nimmt in manchen Hörspielen den Schluß voraus oder läßt das Publikum genau an den interessanten Stellen im Ungewissen.<sup>209</sup> Die Hörspiele haben meist eine Kreisstruktur, sie umkreisen den Gegenstand, ohne ein Ziel zu finden, richten sich nicht auf das Zu-Ende-Erzählen einer Geschichte oder enden genau mit dem Konflikt, von dem sie ausgingen. Elfriede Jelinek versucht in ihrem künstlerischen Schaffen, “etwas gleichzeitig bis zum Äußersten zu komprimieren und das Ergebnis dann einzufrieren, erstarren zu lassen wie eine Plastikfolie voller Erbsen und Karotten in der Tiefkühltruhe”, wie sie im Artikel *Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften* (1980. 8) meint. Geschichte in Form einer Geschichte des Personals gibt es nicht. Statt eines kausalen Entwicklungsprozesses erleben die ProtagonistInnen die zyklische Wiederkehr von Katastrophen. Der Großteil von Jelineks Hörspielen hat keinen Plot und läßt sich angesichts des oft nur rudimentären Handlungsgerüsts schwer nacherzählen. Dies hat eine Ursache darin, daß es keine handelnden Subjekte gibt, sondern nur fremdbestimmte Marionetten mit fremden Stimmen, die vielleicht agieren, aber nicht handeln. An die Stelle der Illusion von Tiefe und Bedeutung setzt Jelinek die Darstellung des Mechanismus, der die Puppen steuert. “Kein Goodguy, kein Bösewicht und weit und breit keine Identifikation” ist laut Schaad (1999. 12) der Frevel Nr.2 unter fünf, die Jelineks begehe. Die Konflikte, die diese fremdbestimmten, auf ihren sozialen und geschlechtlichen Status reduzierten Figuren durchleben, sind keine individuell psychischen. Das Publikum wird auf Distanz gehalten, kann sich emotional nicht an deren Schicksal beteiligen. Schestag (1997. 36) faßt diesen Sachverhalt zusammen: “Jede Form der Identifikation mit einer Perspektive wird zerstört, jeder Handlungsansatz, jedes Bild wird umgehend in eine neue Sehweise überführt. Es ist eine Erzählform der Verweigerung von Kontinuität, Dauer und Zusammenhang.”

<sup>209</sup> Vgl. *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr!* (1985. 194): “Zu Fleiß oder aus den undurchschaubaren Gründen der Kunst erfährt jetzt keiner, ob sie überlebt hat”.



Diese - oft als typisch postmodern bezeichneten - ästhetischen Mittel der Autorin können nicht gegen deren aufklärerischen Ansatz ins Feld geführt werden, sondern dienen ihm. Dieser ist weder mit dem Programm der zweiten Frauenbewegung zu verwechseln, “noch bedeutet hier eine kritische und bewußte Auflösung rationaler Erzählmuster zugleich auch die Aufgabe einer intendierten Botschaft beziehungsweise Bedeutung.” (Vis. 1998. 250)<sup>210</sup> Jelinek schreibt, um “politische Vorgänge klarzumachen”, in einer Weise, “daß man sie als veränderbar erkennen kann”. (Hirte. 1991. 129)

## 2.6.2 Infantilisierung und Provokation des Publikums

Irritation und Frustration der Hoffnung, ungestört ästhetisch genießen zu können in Einheit mit sich selbst und tiefen kulturellen Traditionen, mögen eine masochistische Lust am Leiden hervorbringen oder eine sadistische: aggressive Impulse wenden sich gegen Buch und Autorin. Wann werden sie sich gegen die Realität richten? (Alms. 1987. 35)

Nyssen (1984. 160) deutet den “Mut zur Publikumsbeschimpfung”, den Jelinek besonders in ihren frühen Hörspielen auch auslebt, als Charakteristikum österreichischer AutorInnen, im Unterschied zu deutschen, bei denen die Zielscheibe meist ‘die da oben’ sind. Noch aus einem anderen Grund rufen die Hörspiele Jelineks Befremden hervor und wirken abstoßend: Die HörerInnen werden oft, insbesondere vom Sprecher, wie unmündige Kinder behandelt, die in ihrer Naivität alles glauben, bzw. denen man alles dreimal erklären muß. Im Roman *Michael, ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) drückt schon der Untertitel aus, daß in einer unmündigen Gesellschaft die Medien eine Vaterinstanz darstellen. Infantilität erscheint als ein (Un-)Bewußtheitszustand, in dem die Masse gehalten wird. Für Jelinek ist sie auf breiter Basis ein unvermeidbarer Effekt der Übermacht der Bewußtseinsindustrie (vgl. Kapitel 1.6). Sie geht nun mit einem imaginären Publikum offen so um, wie es in den Medien versteckt geschieht: Sie hält es zum Narren und gibt die Rezeption vor, z.B. durch eine absolutistische Erzählerinstanz bzw. einen allwissender Sprecher, der den HörerInnen provokativ den Erwachsenenstatus verweigert. Ein Eigenleben und einen eigenen Willen will die Autorin nicht nur den Figuren, sondern scheinbar ebenso den RezipientInnen nicht zugestehen. Die in den Hörspielen aufgedeckte massenmedial verbreiteten Mythen - so wird auf den ersten Blick unterstellt - sind die ihren, genauso wie die grausamen und/oder dummen ‘HeldInnen’. Die Provokationen, die einem fiktiven Publikum Unmündigkeit vorwerfen, sind jedoch kein Ausdruck von Resignation, sondern Appelle zum Austritt aus der Infantilgesellschaft, zum Widerstand. Jelinek spiegelt und kritisiert hier außerdem das Dilemma und die Hierarchie eines einkanaligen Kommunikationsprozesses.

Flipper gibt sich in *Untergang eines Tauchers* immer wieder als Freund aller Kinder aus. “Wir sind alle Kinder. Wir sind alle Kinder”, (7) wissen ebenso Bud und Sandy. Die HörerInnen werden vor allem in

---

<sup>210</sup> Vgl. dazu auch Fiddler, Allyson. 1994.

den Lehrsätzen oft als (29) “Kinder” angesprochen. Diesem infantilen Publikum muß man alles erklären, bzw. man muß ihm alles mindestens zweimal sagen, damit es versteht (33):

S2: - ich spare auf einen Italienurlaub. Mein Sohn spart für einen Amerikurlaub. Mein Sohn muss viel länger sparen als ich.

F: - hier spricht Flipper. Ich möchte meine Fernsehfreunde an dieser Stelle recht herzlich grüssen: herzliche Grüße meinen Fernsehfreunden.

In *Untergang eines Tauchers* kommt es außerdem immer wieder zu Ausfällen gegen das Fernsehpublikum. Die Gewalt, die die Beziehungen der ProtagonistInnen bestimmt, wird zur Gewalt gegen die Konsumenten der elektronischen Medien und damit gegen die HörerInnen. Auf diese Tabuverletzung, Brüskierung und Irritation setzt das Hörspiel. So meint Sprecher zwei an das Publikum gewandt (14): “wenn Ihr Kind über einen so traurigen Anlass nur grinsen kann so wird es einmal bei Ihrem Tod laut lachen.” Die Frage der Sprecher “wo ist dein Platz? Beantworte die Frage: Wo ist dein Platz?” hat keinen bestimmten Adressaten. Sie kann als ans Publikum gerichtet interpretiert werden. Mit ihm wird wie mit einem Hund gesprochen, der zu gehorchen hat und sich mit seinem Hundeschicksal abfinden soll. Auch die sonst so nette gaby im Hörspiel *wenn die sonne sinkt* zeigt, als sie sich an die Hörerinnen wendet, nicht mehr ihr hübsches, rehähügeliges Mädchengesicht. Sie wird gemein und boshaft (4): “alle, die jetzt zuhören, können vor neid gelb werden. die werden nie von so einem mann angesprochen. von einem der so aussieht. und soviel geld hat.” Ebenso macht der Sprecher an einer Stelle nicht mehr das geringste Hehl daraus, wie er sein Publikum einschätzt, nämlich als infantiles (21): “manchmal glaube ich dass es leute gibt denen die zeit nicht so schnell vergeht wie euch liebe kinder. manchmal glaube ich dass es zeiten gibt die nicht so schnell vergehen wie diese ferien liebe kinder.” Das Hörspiel ist durchzogen von Seitenhieben auf ein imaginäres Publikum, das sich allzu gerne mit dem aufstrebenden Ladenmädchen identifiziert, was ihm unterstellt wird. Im Einvernehmen mit den Hörerinnen meint gabys Freundin, nachdem markus erstmals im Kaufhaus war (1): “zu mir hat noch keiner so gesprochen, zu euch sicher auch nicht.” Wie die meisten anderen wird auch dieser Satz wenige Zeilen später von markus in der Ichform wiederholt. In *Nora* finden sich Passagen, die stark an diese Struktur der Wiederholung in *wenn die sonne sinkt* erinnern: Die Personen kommentieren ihr Tun, Denken und Sprechen ständig selbst. Sie machen ihre Handlungen auf eine penetrante Weise so eindeutig, daß man sich bevormundet fühlen muß. In *Wien West* ist dies am häufigsten zu beobachten. Der Sprecher scheint zu glauben, daß das Publikum nicht in der Lage ist, selbst die einfachsten Vorgänge zu verstehen. Wenn z.B. der Wirt Werner fragt, ob er ihm den Auspuff nachschauen könnte, so kommentiert der Sprecher (4): “Der Wirt hat Werner gefragt, ob dieser ihm den Auspuff nachsieht”. Die spontane Reaktion auf diese Art, dem Publikum mangelnde Intelligenz zu unterstellen, kann Auflehnung und Wut sein. Wie zu Kleinkindern sprechend hält der Sprecher die ZuhörerInnen immer wieder dazu an, schön aufzupassen (13). Denn diesem infantilen Publikum (17) “muß man aber auch alles erklären, wie einem Idioten, liebe Hörer.” Er macht sich nur wenige Sätze später darüber lustig, daß das Publikum nicht sehen kann, was er sieht: “da ist er

schon. Der brave Herr Sohn. Keiner sieht ihm die Extratour an. Sie liebe Hörer können ihm natürlich überhaupt nichts ansehen.“ Ähnlich überheblich kommentiert er den ersten mißlungenen Anschlag (19): “Das werden Sie doch wenigstens mitbekommen haben, liebe Hörer”. Auch Hans wiederholt direkt ans Publikum gewandt immer wieder, wer er ist und wie seine falsche Identität aussieht, da er davon ausgeht, daß sich dies niemand länger als zwei Minuten merken kann (13): “Für den Fall, daß sie das vergessen haben, liebe Hörerinnen und Hörer: Ich bin der Sohn des alten Nagl.” Eine Steigerung erfährt die Tendenz, das Publikum nicht ernst zu nehmen, im Verlauf des Hörspiels dadurch, daß der Sprecher immer häufiger beleidigend wird. Er tut seine Hoffnung kund, daß die HörerInnen (30) “das endlich begriffen haben” oder meint von oben herab (27): “Jetzt hat es aber wirklich jeder Trottel verstanden. Auch Sie daheim!”

Im Hörspiel *Wien West*, das von den Möglichkeiten der Stereophonie lebt, bekommt das Publikum nach einer Einführung in die Funktion dieses Stilmittels durch den Sprecher folgenden Tip (15): “Wenn Sie allerdings nur einen einzigen Lautsprecher zur Verfügung haben sollten, dann können Sie sich gleich aufhängen. Oder Ihren Apparat abschalten, solange es noch möglich ist.” An anderer Stelle informiert er über die Tatsache, daß das Publikum das Motorrad von Werner ausnahmsweise nicht hören kann, weil dieser es schiebt. Die HörerInnen dürfen dies ruhig wissen, denn sie sind (24) “Werner völlig wurscht”. Der Sprecher spricht auch aus, daß er es dem Publikum nicht zutraut, aus den Geräuschen, die den dritten Anschlag begleiten, dessen Mißlingen zu schließen. Dies ist auch gar nicht möglich, da grundlegende Informationen fehlen, denn vom Auto des Vaters war zuvor nie die Rede. Dennoch wird dies dem Publikum zum Vorwurf gemacht (30): “das war Ihnen natürlich wieder mal zu hoch, liebe Freunde.” Der Sprecher setzt wie selbstverständlich ein Wissen über den Fortgang der Handlung voraus, das es nicht geben kann. Auch hier muß die Reaktion spontan eine des Widerspruchs sein. So erwartet der Sprecher aus dem Geräusch eines leisen Stimmengewirrs eine Schlußfolgerung beim Publikum, die es nicht ziehen kann (17): “Wie Sie eben erfahren, liebe Hörer, wird der Lastwagenfahrer in den Plan eingeweiht. Wie Sie alle sehen, liebe Hörer, fällt gleich neben der Straße ein Abhang steil ab.” Aus den Geräuschen eines wilden Stimmengewirrs folgert er (23): “Auch Sie, liebe Hörer, haben natürlich längst gemerkt, daß einer fehlt. Natürlich Hans der stille Melder.” Während er also einerseits das Publikum dadurch reizt, daß er es als verdummte Masse hinstellt, provozieren solche Aussagen dadurch, daß das Publikum den Anforderungen des Sprechers nur mit hellseherischen Fähigkeiten gewachsen sein könnte. Der Sprecher versteht die Scheindialoge, was er auch vom Publikum erwartet (23):

Hans: Vater, Vater. Jetzt gehts um die Wurscht.

Nagl: Ja mei Hansi. Hast vül zum lernen, Bua?

Hans: Es geht Vater.

Sprecher: Haben Sie das gehört, liebe Hörer? Der Gegenplan ist so genial, einfach, er ist so schwer auszuführen ist er.<sup>211</sup>

<sup>211</sup> Die Fehler entsprechen dem Skript.

Die durchgängige Provokation des Publikums im Hörspiel *Wien West* entsteht zusammengefaßt dadurch, daß das Publikum bevormundet, für dumm verkauft oder überfordert wird. Gegen Ende des Textes platzt Werner der Kragen, dem der Sprecher (38) "die längste Zeit scho auf die Niern" geht. In einer Rauferei wird er so verprügelt, daß er durch den "Ersatzsprecher" ersetzt werden muß, dessen Aufgabe es, wie er selbst sagt (39), ist, Ersatz zu sprechen. Dieser hat Schwierigkeiten, sich Gehör zu verschaffen, weil keiner mehr richtig aufpassen will. Außerdem meldet sich immer wieder eine Stimme, die sich gegen die Provokationen und Störungen durch den Sprecher wehrt, z.B. mit (5) "Gusch! Redens net immer drein". Wie ist nun dieser Unmut zu interpretieren? Es könnte sich hier um einen wünschenswerten Ansatz des Widerstands gegen die allumfassende Bevormundung im Hörspiel und damit in der trivialen Gattung, an die es angelehnt ist, handeln. Andererseits könnte diese Stimme für den Wunsch des imaginären Publikums nach ungestörtem Konsum stehen - also danach, daß die Manipulation unsichtbar bleiben soll.

Weniger direkt sind die Angriffe auf das Publikum in *Die Bienenkönige*. Doch der Bienenstaat ist auch ein überspitztes Bild unserer Gesellschaft. Er ist ein Staat, der (41) "aus Idioten bestehen mußte, aus Idioten allerdings", die die Könige "selbst zu solchen gemacht hatten." Auch in *Jelka* wendet sich weder der Sprecher noch eine der Figuren direkt an das Hörspielpublikum, das so von Attacken weitgehend verschont bleibt. Doch provokativ ist immer die Schlußsequenz, die aus einer Lehre besteht, die zum Widerspruch reizt.

Infantilisiert werden in der *Ballade* zunächst die weiblichen Figuren. Sie werden mit "Kind" angeredet und kichern albern. Als "kleines Dummerchen" (29) sieht Lindbergh Anna, solange sie noch mit ihrer Stimme spricht. Nach dem Stimmentausch wandelt sich die Hierarchie zunehmend, so daß nun Lindbergh das unmündige Kind darstellt. "Brav, denke weiter so", (42) lobt ihn seine Frau, wenn er ihr mit weiblicher Stimme zustimmt. Nun nennt sie ihn (45) "Dummer unvernünftiger, Charles!" Als unmündig werden aber scheinbar auch die Hörerinnen über die direkte Nachschrift der Rezeptionsmechanismen der trivialen Vorlage behandelt, die hier jedoch durch Übertreibung überdeutlich wird. Wenn bedacht wird, wie die Figuren als über das Geschlechterverhältnis bzw. die Werbung infantilisiert erscheinen, kann dies auch als Angriff auf das wirkliche Publikum verstanden werden. Denn es ist Teil der Konsum- und Fernsehgesellschaft, die alltägliche patriarchale Zuschreibungen geliefert bekommt und auf Ersatzbefriedigungen angewiesen ist. Der Rückzug des Mannes in den Hobbykeller - im Hörspiel ist es Tarzan - oder das Putzmittel, das neue Frische in das Leben der Frau und das ihrer Familie bringen soll, kann nach der Rezeption des Hörspiels vielleicht nicht mehr so freudig als einfache Lösungsstrategie für Konflikte angenommen werden.

Im Hörspiel *Kasperl und die dicke Prinzessin* sieht sich das junge Publikum im Gegensatz zu vielen Texten Jelineks für Erwachsene keinen ständigen Angriffen ausgesetzt. Die Kinder werden als mündiges Radiopublikum vorausgesetzt, was sich vor allem in der Rede des Sprechers zeigt. Zwar folgt Kasperl

dem gängigen Umgang mit Kindern in Kindergeschichten, doch dieser angeblich kindgerechte Jargon reizt zum Widerspruch. Provokativ kann das *Kasperl*-Hörspiel auf jene Kinder wirken, denen der Kasperl bisher ein Vorbild war und die es gewohnt sind, daß sie in betulichem Ton zu perfekten UntertanInnen erzogen werden. Wer als nettes Kind die Lehren des Pädagogen Kasperl, immer brav und ohne Angabe von Gründen zu folgen, bzw. gerne auf alles zu verzichten, schon in jungen Jahren verinnerlicht hat, wird stark verunsichert.

Ähnlichen Effekt hat der infantile Ton, den der Sprecher in *Portrait einer verfilmten Landschaft* anschlägt. Er steht für seine Einschätzung des Publikums der fiktiven Sendung und des Hörspiels. Wenn Josefa davon spricht, daß sie sich kaum Fleisch leisten kann und deshalb vom Braten auf der Hochzeit ihrer Tochter schwärmt, meint er nur lachend wie zu einem Kind (20): "So ist's recht, Frau Josefa." Er nimmt weder sie noch sein imaginäres Publikum ernst, das seiner tendenziösen Berichterstattung folgen soll, und ist fest davon überzeugt, daß seinen Lügen vorbehaltlos geglaubt wird. Außerdem kann vom Publikum des Hörspiels angenommen werden, daß ihm die touristischen Bergregionen Österreichs bekannt sind und von ihm vielleicht auch gerne für den Wintersport genutzt werden. Doch ihre *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) beendet die Autorin mit den Worten, Menschen wie Josefa "haben nichts mehr zu verlieren. Und wir haben dort auch nichts verloren."

Auch zum *Vampir-Hörspiel* verfaßte die Autorin eine Einführung, die einmalig im Rahmen der Jelinek-Hörspielretrospektive des SDR 1989/1990 vor dem Hörspiel gesendet wurde. Diese Einführung ist wie alle anderen ein Kunst-Text, so daß die Ansprache ans Hörspiel-Publikum nicht als pure Autor-Intention zu werten ist. Die Hörerinnen, an deren Adresse sich die Einführung richtet, entsprechen nicht den realen, sondern stehen für ein imaginäres, infantiles, das mitgedacht werden muß. Hier entläßt Jelinek das Publikum mit der Grundannahme, daß es sich sowieso mit dem Falschen (z.B. dem Sprecher) solidarisiere oder zum reinen Konsum neige. Sie spricht ihm tendenziell die Fähigkeit ab, den Text zu verstehen. Diese letzten Sätze der *Einführung zum Hörspiel* (1990. 2) sind Provokation, können aber dadurch durchaus einer kritischen Rezeption des Textes im Sinne einer Mitverfolgung der Diskurse über Weiblichkeit zuträglich sein. Im Hörspiel sehe laut Jelinek "ein Heiliger dabei zu, wie ein Mann sein Handwerk an der Frau vollbringt. Und Sie können jedenfalls zuhören dabei. Obwohl der Frau natürlich jedes laute Geräusch untersagt werden muß. Denn sie stört!" Auf das Störende ihrer Geräusche weist der Sprecher Emily im Hörspiel immer wieder hin. Gleichzeitig deutet er die Akustik. Doch oft sind seine Erklärungen mehr als überflüssig. Die Geräusche sind in ihrer Art so eindeutig, daß der Text des Sprechers zur Bevormundung des Publikums wird (vgl. *Wien West*) (14f): "(Man hört überlaut das Geräusch, das entsteht, wenn man durch einen Strohhalm in eine Flüssigkeit bläst) Sprecher: Emily, unterlassen Sie bitte sofort das Geräusch, das entsteht, wenn man durch einen Strohhalm in eine Flüssigkeit bläst!" Am Ende schimpft er auch das Publikum, nachdem der Knall einer Tür zu hören war. Er schreibt ihm das Geräusch zu und mahnt zu Ruhe und Ordnung (32).

Bevor Heidkliff das Wort an den Heiligen übergibt, fordert er dazu auf, eine Nachricht nach dem Summton auf Band zu sprechen (22). Wenn das Hörspielpublikum als Adressat dieser Nachricht angenommen wird, heißt dies, Heidkliff geht davon aus, daß es mit Meinungsäußerungen an eine Maschine zufrieden ist, an einen Anrufbeantworter, den niemand jemals abhört. Es macht Heidkliff (30) "nichts aus, Rezitator und horchendes Rundfunkpublikum zu sein." Während ihm also das Publikum egal ist, geht der Heilige offen autoritär mit diesem um und meint (23): "Hören Sie mir genau zu! Sie werden mich nie wieder hören! Bedauern Sie es! Bedauern Sie es jetzt!" Er verspottet es, wenn er den Alltag des Publikums mit den aus dem Fernsehen gezogenen Träumen von Abenteuern konfrontiert und meint (24): "Hören Sie gut von ihrem Platz hinter dem Sofatisch aus? Solche wilden Tiere wie Sie! Ein Heulen dauert kurz. Sie gehören ja verboten!" Der Heilige gibt sich dem Publikum als über sie Herrschender zu erkennen und spielt mit dem falschen Glauben der HörerInnen, auch etwas sagen zu dürfen (24f): "Ich höre Sie nicht. Sie dagegen hören mich. Horten Sie mich! Überspielen Sie mich auf ihr Breitband! (...) Kommen Sie ruhig näher zum Apparat. Er beißt nicht! Wenn ich es befehle, zuckt ihnen Harn aus pappigen Nieren." Der Heilige beschreibt auch den Wutausbruch eines Spielshowteilnehmers, der nicht gewonnen hat, und fordert das Hörspielpublikum daraufhin auf, laut zu applaudieren. "So ists gut!", (25) lobt er eine imaginäre Masse, von deren Folgsamkeit er ausgeht.<sup>212</sup> Doch er verachtet sie und schreckt nicht davor zurück, das Publikum des Hörspiels zu beschimpfen. Am Ende fällt er aus seiner beschwichtigenden Rolle und redet Klartext (26): "Gehen Sie jetzt vom Radio fort! Sie sind stinkende Kanäle, weil Sie schlechte Sachen essen. Gehen Sie aus diesem Kanal ganz still hinaus! (...) Waschen Sie sich jetzt! Aber lassen Sie das Radio und die Sendeleitung in Ruh!"

Eine unmittelbare Provokation des Publikums in dieser Art ist in *Die Ausgesperrten* nicht zu beobachten. Dennoch können die ständig wiederholten Floskeln Rainers und die absolute Uneinsichtigkeit der Personen nerven und einen Kunstgenuß im klassischen Sinne verleiden. Außerdem ist der Umgang der Zwillinge mit Philosophie und Literatur erschreckend und abstoßend.

Die kritische Auseinandersetzung mit dem hohen, angeblich unpolitischen Kulturgut und dessen VertreterInnen birgt auch in *Burgteatta* die Provokation. Die 'Burg' und ihre Heroen als Teil des neuen österreichischen Gründungsmythos (vgl. Kapitel 2.3) werden hier als Elemente der faschistischen Propaganda dargestellt und mit ihrer Geschichte konfrontiert. Schon allein dies brüskiert ungemein. Zusätzlich ist im Hörspiel immer wieder ein Publikum zu hören, das Beifall spendet. Wenn davon ausgegangen wird, daß ein Teil des Hörspielpublikums auch Publikum des Burgtheater ist, dann ist dieser frenetische, unreflektierte Beifall nach hohlen bzw. faschistischen Phrasen äußerst provokant und setzt die HörerInnen mit den unkritischen, faschistoiden, infantilen RezipientInnen von hoher Literatur und Wiener Gemütlichkeit von 1941 gleich. Käthe lobt die Reaktionen des Burgtheater-Publikums (18):

<sup>212</sup> Im Interview mit Sauter (1981. 112) spricht Jelinek von den "ungeheuren Demütigungen, wenn die Leute z.B. in den Quiz-Spielen in Kauf nehmen, wenn dicke Damen auf der Bühne Sackhüpfen und sich

“Und wie das Publikum locht. Es jauchzet und juchszet. Es juchzt und lefzt. Es seimt und schleimt.” Sofort darauf folgen genau jene Geräusche. Man hat den Eindruck, das Publikum gehorcht.

Das Drama *Clara S.* - die Vorlage für *Frauenliebe - Männerleben* - hat Jelinek, wie sie im Interview mit Streibel (1982. 19) betont, für die BildungsbürgerInnen geschrieben, die “schön angezogen ins Theater gehen und dann vom Stück eine in die Fresse bekommen.” Vorgeführt werden hier die großen Meister, deren gängige Darstellung von schmeichelhafter Heldenverehrung geprägt ist. Bei Jelinek aber ist Liszt sexbesessen und Schumann wahnsinnig und gemein. Dies kann von LiebhaberInnen klassischer Musik und Dichtung als äußerste Provokation empfunden werden. Es bleibt zu hoffen, daß diese ein Nachdenken darüber zur Folge hat, auf wessen (weiblichem) Rücken die großen Meister tätig werden konnten.

Evelyne Polt-Heinzl (2000. 41f) betont mit Blick auf die Auswahl der zitierten Genres, daß der intellektuellen Rezeption der frühen Texte Jelineks kaum etwas entgegenstand, solange sie den sprachlichen Steinbruch der Trivalliteratur und der Unterhaltungsserien plünderte, da dieses Sprachmaterial wenig prestigeträchtig sei und VertreterInnen des karikierten Milieus kaum als LeserInnen in Betracht kamen. Als die Autorin jedoch damit begann, auch die klassische Literatur für ideologiekritische Zwecke zu zitieren, war die Verstörung beim Publikum erhöht. Besonders wer “Hölderlins Gedichte liebt, wird diese Profanisierung und sprachliche Brutalität beängstigend finden und zumindest spontan einen Impuls zur Verteidigung Hölderlins fühlen”, wenn *Wolken.Heim*. rezipiert wird. Die Aufnahme des Dramas betrachtend, sieht Polt-Heinzl (2000. 44) auch, daß die Reaktionen einer Reihe deutscher Literaturkritiker den Text ungewollt bestätigen, wenn dieser “was Fremdenhaß und übersteigertes Wir-Gefühl betrifft, auf mentalitäts- wie ideologiegeschichtlichen Kontinuitäten vom deutschen Idealismus über den Nationalsozialismus bis in die deutsche Gegenwart” insistiert.

Daß Jelinek sich des provokativen Aspekts ihrer Texte bewußt ist, zeigt sich in der aggressiven Art, in der sie ihre Herangehensweise an den Text und die RezipientInnen beschreibt. Sie weiß, daß sie die “in der Tiefkühltruhe des Fernsehens und anderer Medien vorportionierten und eingefrorenen Wirklichkeiten den Leuten um die Ohren” schlägt. (Int. Classen. 1989. 33) Doch ist das alles, was die Autorin will? Dieser Meinung ist Widmar Puhl, der in *Die Welt* vom 1.2.86 *Oh, Wildnis, oh Schutz vor ihr* bespricht: Der Roman sei “keine Kunst und nicht das Gegenteil”. Denn am Ende wisse man nur eines gewiß, nämlich daß Jelinek um jeden Preis schockieren will. “Das genügt nicht. (...) Gegen eine falsche Mystik zu sein, ist dafür keine Entschuldigung.” Auch für Solms (1989. 178f) stimuliere Jelineks Werk nicht zur Veränderung, da die Autorin nur versuche, konstant vor den Kopf zu stoßen, und rein negativ sei. Ähnliches ist in der Rezension der *Klavierspielerin* von Reinhard Beuth (1983) nachzulesen: Der Autorin gehe jede “Ironie, jede Art von Humor” ab. Sie sei “verletzend und gemein, sie spritzt

---

unglaublich lächerlich machen. Die Leute zu Hause brüllen vor ihren Apparaten und begreifen nicht, was

Schlangengift. (...) Sie möchte ganz einfach ihre Leser zum Kotzen bringen". Tjark Kunstreich (1998) faßt in seinem Artikel *Zu alt, zu schrill, zu Jelinek* die negativen Reaktionen des Feuilletons auf die Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek sehr gut zusammen. Er sieht einen Grund für die Verrisse im Diktum Reich-Ranickis, daß Literatur, die keine Geschichte erzähle, keine sei. Und dies könne und wolle Jelinek eben nicht. Kunstreich zeigt, wie die *FAZ* der Autorin ein großes Gespür für Provokationen attestiert und schließt daraus ironisch, daß es sich wohl dann schon nicht um Literatur im eigentlichen Sinne handeln könne, da anscheinend eine nur "rumstänkern und den Marktwert steigern" wolle. Die Beschimpfungen, die Jelinek im Feuilleton treffen, gehen laut Kunstreich oft auf die persönliche Ebene, auf der die Autorin entweder als phrasendreschend-kalauernde Verklemmte oder voyeuristisch-exhibitionistische Sado-Masochistin schlecht abschneidet. Im Interview mit Sauter (1981. 115) tröstet Jelinek sich angesichts dieser Reaktionen damit, daß alles besser sei als Gleichgültigkeit. Michael Scharang verteidigte sie mit folgenden Worten im Artikel *Herzblut contra Pisse* (1989. 137) gegen das "Meisterstück zeitgenössischer Diffamierungskunst" des Kurier-Kolumnisten Sebastian Leitner, der das "Gespeibsel der Elfriede Jelinek" anprangerte: "Was Künstler in den Menschen und in der Gesellschaft aufdecken und unerschrocken aussprechen, hängt ihnen der erschrockene Spieß, um unbefleckt zu bleiben von Einsicht, haßerfüllt als Mühlstein um den Hals." Aber wenn "man sich so heftig dagegen wehrt, dann sollte man analysieren, warum man sich so heftig dagegen wehrt: Weil es etwas trifft, das in einem selbst ist, vielleicht eine gewisse Faulheit der Frau, gerne bereit zu sein, sich aufzugeben und einem Mann sein Schicksal anzuvertrauen, weil's die Drei-Groschen-Romane eben beschreiben." (Int. Lachinger. 1990. 45) Denn das Befremden, das Jelineks Texte auslösen, ist nicht als "Zeichen von Perversion oder persönlich neurotischer Zerrissenheit zu sehen, sondern ein humanes Bemühen um eine Verbesserung der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder um, wie Barthes es ausdrückt, 'eine Aussöhnung des Wirklichen und der Menschen.'" (Fischer. 1995. 268)

Problematisch an Jelineks Provokationen ist allerdings wirklich die Zielrichtung der herbeigeführten Wut. Wie dieses negative Gefühl in die falsche Richtung laufen kann, beschreibt die Autorin im Interview mit Gabriele Presber (1992. 20): Jedesmal, wenn sie versuche,

die Ungleichheit der Geschlechter und die daraus resultierenden Herrschaftsverhältnisse - zugegeben überspitzt - mit meiner literarischen Methode zu beschreiben, trifft es mich besonders tief, wenn ich besonders von Frauen angegriffen werde. Es fällt mir auf, daß die Männer das gerade noch irgendwie wohlwollend tolerieren, so in dem Tenor: eine Frau darf das schon einmal sagen. Dagegen die Frauen, die fangen auf seltsame Art an zu geifern.

Elfriede Jelinek hat auch von Seiten der feministischen Kritik die Erfahrung gemacht, daß sie - wenn sie nicht auf kürzestem Weg beschreibt, wie schrecklich die Zustände sind - die Schuld an diesen auch schon



zugeschrieben kriegt.<sup>213</sup> Denn ihre Erzählerinstanz nimmt selbst oft die Rolle der *advocata diaboli* ein und setzt auf subtilere Reaktionsschemata.

Ein weiteres rezeptionsästhetisches Problem ist, daß die Übertreibungen im Text oft zum Widerspruch reizen. Trotzige Reaktionen gegen die dargestellte Situation wären gut möglich, etwa der Gedanke: 'Nein, so schlimm ist es wirklich nicht.' Viele der Hörspiele bauen beim Publikum ein ambivalentes Gefühl auf: Es entsteht Widerstand gegen den Text und gleichzeitig ist man von ihm gebannt. Die zwei möglichen Reaktionen auf Texte Jelineks, die Schlich (1994. 4) für die Rezeption des Romans *Lust* feststellt, gelten - wenn auch in abgemilderter Form - für die Hörspiele. Sie spricht von einem "Schlag unter die Gürtellinie und vor den Kopf", von einem Herzschlag, der "gleichermaßen Kollaps und Tod oder auch Krankheit, Krisis und damit Heilung" bedeuten könne. "Heilung" wäre hinsichtlich der Reaktion auf die Hörspiele erstens eine Veränderung der Wahrnehmung der Medien und trivialen Gattungen sowie zweitens ein neuer Blicks auf gesellschaftliche Zusammenhänge. Denn "veränderung gegen verewigung!", fordert die Autorin in *Die endlose Unschuldigkeit* (1970. 69). Solche Aufrufe sind zwar fast nur im essayistischen Frühwerk zu finden, doch Jelineks Kunst, besonders die in den siebziger Jahren entstandene, will gesellschaftlicher Störfaktor sein und die "wirkung eines kampfgases besitzen", die sie im *statement* (1970. 215f) beschreibt:

etwas das aufsteigt und von allen richtungen verfolgt wird: es stinkt es stinkt gewaltig (...). der gestank dringt durch fenster ritzen und türen. (...) nur ein gegner kann zu solchem gestank fähig sein. (...) dieser gestank ist eine ursache & eine wirkung. wo dieser gestank hingeht gibt es noch viel mehr davon.

Prinzipiell steht Jelinek nicht ihrer ganzen Umwelt feindselig gegenüber, sondern bestimmten Verhältnissen und Entwicklungen, die sie leidenschaftlich haßerfüllt benennt, indem sie sie tendenziös satirisch schildert, um eine Protestwirkung bei den RezipientInnen zu erzeugen. Sie will, daß sich bei ihnen Aggressionen einstellen, allerdings möglichst nicht gegen die Verfasserin der Texte, sondern gegen die zu verändernden Zustände. Auch ihre Hörspiele schockieren, provozieren, stoßen vor den Kopf, hinterlassen meist ein unangenehmes Gefühl und machen manchmal wütend in ihrem respektlosen Umgang mit den HörerInnen. Aber Wut, wenn sie in die richtige Richtung geht, ist ein wichtiger Antrieb für Veränderungen.

Die konstante Negativität und Unveränderbarkeit, die Jelineks Texte durchzieht, ist kein Indiz für einen Fatalismus der Autorin, denn diese schreibt unermüdlich weiter, auch wenn es zum Verzweifeln genug Grund gibt.<sup>214</sup> Auch Szczepaniak (1998. 209) sieht Jelineks Werk "bei aller Negativität - im Dienste der Aufklärung", da in ihren Texten die Dinge viel komplizierter erscheinen, als es der Mythos vorgaukelt. Und für Caduff (1991. 46) weisen sämtliche Werke Jelineks "hochgradige Agitatorik und politisches

<sup>213</sup> Z.B. anlässlich einer *Versammlung* (1977. 30) schreibender Frauen in Berlin.

<sup>214</sup> Vgl. Int. Presber (1992. 12): "Aus diesem System gibt es kein Entrinnen. Frauen wie wir, die über eine Möglichkeit verfügen, sich Öffentlichkeit zu verschaffen, ändern gerade dadurch auch nichts daran. Sich gegen das Patriarchat aufzulehnen, geschieht eigentlich nur in einem sehr kleinen Rahmen."

Engagement auf, belegen klar ihre Position und fordern zu Stellungnahmen heraus.“ Für Gisela Bartens ist Jelinek, wie sie 1988 anlässlich der Laudatio zur Überreichung des steirischen Literaturpreises schreibt, eine “Sozialdiagnostikerin”, deren Literatur als ideologisch ausgerichteter gesellschaftspolitischer “Aufklärungsentwurf” dazu anhalten will, die “eigene Position im Gesellschaftsgefüge zu überdenken.” Doch vor allem wirkt an den Hörspielen Jelineks provokant, daß die Basis für die Angriffe nicht in einer persönlichen Betroffenheit zu suchen ist, sondern in einer scharfen Analyse. Die Verwirrung, die Jelineks Texte hervorrufen und in der Presse zu massiven Angriffen gegen die Autorin selbst geführt haben, deutet Gerstl (1998. 1) allerdings nicht auf dieser abstrakten Ebene, sondern auf der ganz persönlichen, wenn sie meint, Jelinek sei eine Frau,

die es wagt, Leser mit der Mächtigkeit (Potenz), Schärfe und Ironie ihrer Sprache zu konfrontieren - was im einzelnen Psychohaushalt vielleicht Unruhe stiftet - in der Gesamtheit der Empörenden, sich gerne Empörenden aber selbstverständlich Konsens. (...) Wer vor Jelineks Texten erschrickt, erschrickt vor sich selbst, vor seinen Rachefantasien, seiner Wut auf den früheren oder jetzigen Partner, die einengende Mutter und anderes.

Vielleicht mögen die RezipientInnen von Jelineks Texten auch vor all dem erschrecken, doch dies ist wohl kaum die Hauptintention der Autorin, vor allem wenn man sich vor Augen hält, wie stark das Werk Barthes' ihre Literatur beeinflusst hat. Provoziert wird auf einer tiefer gehenden Ebene. Auch Haider-Pregler (1976. 534) hebt Jelineks Hörspiele deshalb als positive Beispiele dieser Gattung hervor, da es die Absicht der Autorin sei, unter Verwendung der “bewußtseinsbildenden Schablonen der Unterhaltungsindustrie” bewußtseinsverändernd zu wirken, “um daran zu demonstrieren, wie in dieser vorgegaukelten heilen Ersatzwelt gesellschaftliche Zusammenhänge verschleiert werden.” Dies könnte geschehen, wenn das Publikum erkennt, daß es sich angegriffen fühlt, weil es den Glauben an die Medien und die Mythen nicht verlieren will. Darauf hofft Jelinek, wenn sie im Interview mit Sauter (1981. 116) meint: “das Beste und Positivste, was ich mit meiner Literatur zu erreichen hoffe, ist eine Bewußtmachung.”

Die Autorin versteht die elektronischen Medien als Über-Ich, als gesellschaftlicher Vater im Freudschen Sinne. Sobald die HörerInnen nun die Botschaft Jelineks annehmen, befinden sie sich als FernsehzuschauerInnen in einem ödipalen Konflikt, denn von ihnen wird verlangt, einen Vaternord zu begehen und aus der Regression des Subjekts, aus der reinen Passivität herauszutreten.

Die Provokation Jelinekscher Literatur hat außerdem ihre Ursache darin, daß die Bourgeoisie als Produzent von Mythen in den Hörspielen angeprangert wird. Gerade aus der gehobenen, gebildeten Schicht stammen aber die meisten LeserInnen und Hörerinnen der Texte Jelineks.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Hörspiele Jelineks in mehrfacher Hinsicht provokativ wirken, nämlich durch direkte Angriffe auf das imaginierte Publikum, durch die Annahme von dessen Unmündigkeit und Infantilität, die sich in interpretatorischer Bevormundung auf der reinen Handlungsebene zeigt, und durch die enthaltenen Gesellschafts- und Medienanalysen. Die Provokation

hat grob gesagt drei Möglichkeiten weiter zu wirken: Sie löst reine Verwirrung aus und läuft letztendlich ins Leere, sie fördert Haß und Widerwillen gegen Text und Autorin, oder sie ist der erste Schritt zur Analyse der Mythen und ihrer Vermittlungsinstanzen inklusive deren Auswirkungen auf das eigene Leben. Selbstaussagen der Autorin und der dargelegte ideologiekritische Ansatz der Hörspiele belegen, daß das Provozieren nicht Selbstzweck ist. Jelinek baut ihr marxistisches und feministisches Grundgerüst in den Hörspielen mit Sprache und Geräuschen aus, um das Bewußtsein der HörerInnen zu schärfen, es zu verändern und um in Rituale gegossene Mythen durchschaubar zu machen. Elfriede Jelineks vielzitiert böser Blick kann als "Korrektiv einer Sicht, in der uns Bilder die Augen zumachen", wirken. (Fliedl. 1991a. 73) Er kann bei den Hörerinnen zu einem kritischeren Bewußtsein gegenüber der Sprache und der außersprachlichen Ebene führen. Denn Jelineks Texte verändern die Perspektive, indem sie die vertraute verstärkt imitieren.

### 2.6.3 Marxismus für ein literarisch geschultes Publikum

Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen (...), weil mich Ungerechtigkeiten einfach wahnsinnig empören. Was ich allerdings versuche, ist, meinen höchsten ästhetischen Standard, den ich mir durch jahrelange Lektüre und Beschäftigung mit Literatur erarbeitet habe, dazu zu verwenden. (Int. Presber. 1988. 128)

Bis zur zweiten Hälfte der achtziger Jahre war die Autorin trotz internationaler Auszeichnungen im eigenen Land verpönt. Entsprechend dazu resümiert Kaindlstorfer (1998. 2), keine Schriftstellerin sei in den letzten Jahren - zumindest in Österreich - so vehement angefeindet worden wie Jelinek, was er auch auf deren kommunistisches Engagement in den 70er und 80er Jahren zurückführt. Besonders für ihr Frühwerk, in das der Großteil der Hörspiele fällt, aber auch für jeden anderen Text der Autorin ist trotz aller Skepsis ihr politisch-materialistisches Denken grundlegend. Nach Cerha (1998) hat die Autorin ihre politische Heimat konsequent im Sozialismus gefunden und lehnt den bürgerlichen Weg ab. Besonders in *Nora* und im *Kasperl-Hörspiel* sind die Bezüge zum Marxismus direkt ablesbar und mehr im Vordergrund als die - natürlich damit verbundene - Kritik an der Bewußtseinsindustrie.

Entsprechend kommt das Personal der Hörspiele oft aus eher unterprivilegierten Gesellschaftsschichten. Bewußt aufgenommen werden die Hörspiele von diesen aber eher nicht. "Unter kapitalistischen Verhältnissen ist die Zielgruppe das größte Problem", betont die Autorin, ihr Dilemma reflektierend, im Interview mit Sauter (1981. 111). Der Widerspruch, für ein literarisch geschultes Publikum zu schreiben, aber innerhalb dieser Literatur Partei für die Unterprivilegierten zu ergreifen, betrifft das ganze literarische Werk von Elfriede Jelinek. Ein Erlebnis der Autorin auf einer *Versammlung* (1977. 31) schreibender Frauen, spiegelt dieses Dilemma überspitzt wider:

Es fand eine Solidarisierung größeren Stils zwischen den anwesenden Leidenden und der anwesenden Krankenschwesterngewerkschaft statt. Als ich (ICH) in der Diskussion vor dieser schon beinahe faschistoiden Intellektuellenfeindlichkeit zu warnen suchte, fragte mich ein Mädchen logisch und scharf, warum ich denn über Arbeiterinnen schriebe, wenn ich doch in Wirklichkeit für die Intellektuellen wäre. Ja, warum wohl?

“Ein Klassenstandpunkt in sprachlicher Haute Couture” ist für Schaad (1999. 12) der “Frevel Nr.1”, den Jelinek begeht. Ihre Literatur steht also vor dem Strukturparadox, wer denn die in ihren Werken enthaltenen Aussagen entschlüsseln soll, wenn doch fast alle in der Welt der trivialmythologischen Ideologie (eben ohne Schlüssel) eingeschlossen sind und wenn außerdem die Unterprivilegierten avantgardistischen literarischen Formen nicht unbedingt wohlwollend gegenüberstehen, geschweige denn diese konsumieren. Im Hörspiel *Portrait einer verfilmten Landschaft* spricht der Redakteur letzteres Problem an und wirft der Autorin den Mangel an Volksnähe vor (1): “Mit diesem Material (...) begeben Sie sich nur noch weiter in den Elfenbeinturm hinein, aus dem Sie eigentlich herauskommen sollten. Mit diesem Material haben Sie sich selber außerhalb der Gemeinschaft unserer Fernsehzuschauer begeben.”

Prinzipiell übertrifft der Bekanntheitsgrad der Autorin die sehr spärliche Lektüre ihrer Bücher. Auf die Frage Maxim Billers (1990. 145f), wie jemand, der so schwer lesbar sei, einen solchen Massenerfolg haben könne, antwortet die Autorin, daß die Leute ihre Bücher wegen der vermeintlichen Skandalthemen kaufen, “sie jedoch nicht wirklich lesen”, denn sie biedere sich “nicht bei den kleinen Leuten an.” Sonst müßte sie Groschenromane schreiben. Dies ist das Dilemma der Avantgarde überhaupt, der Konflikt zwischen einem subversiven Kunstaussdruck und dem Verhältnis zum Publikum. Erschwerend kommt hinzu, daß Hörspiele auf ein Publikum angewiesen sind, das bewußt auswählt und kritisch verarbeitet.

Daß die Autorin sowohl literarisch anspruchsvolle als auch unbequeme Texte schreibt, verhindert Millionenauflagen. Mit folgenden Worten leitet Presber ihr Interview mit Elfriede Jelinek ein (1988. 107): “Elfriede Jelinek gilt als Autorin für Literaturkenner. Ihre Bücher sind nicht so leicht zu konsumieren, man muß sich erst einmal mit Literatur beschäftigen, bevor man ihnen etwas abgewinnen kann.” Sie verlangen eine Abstraktionsfähigkeit, eine Fähigkeit zur Distanz und zum Umgang mit Ironie. Die Parodie der trivialen Vorlagen und die zahlreichen intertextuellen Verweise werden eher von KennerInnen ganz verstanden, von naiven RezipientInnen wohl eher nicht. Denn die Texte, vor allem die späten, lassen sich nur in der rückübersetzten Form, im Vergleich mit den Prätexten und mit den von der Autorin benutzten Mustern ganz erfassen und verlangen demnach eine Kenntnis der Quellen. Das Publikum muß die zitierten Diskurssysteme entschlüsseln können und über die Fähigkeit zur Kombinatorik verfügen. Wenn Pflüger (1996. 44 u. 253) meint, Jelinek initiiere “eine Spurensuche nach den an ihren Texten beteiligten Stimmen”, so muß angemerkt werden, daß diese wohl nur bei einem kleinen Bruchteil - selbst der Gebildeten - erfolgreich verläuft.

Jelinek glaubt, etwas nur beschreiben zu können, wenn sie einen gewissen Mindestabstand davon hat. Was sie für ihr Schreiben annimmt, gilt wohl auch für die Rezeption ihrer Texte: “Ist man ganz drinnen,

sieht man nur das Nächstliegende, und alles verzerrt sich dadurch schrecklich, weil man glaubt, das Nächstliegende ist das wichtigste, obwohl es nur zufällig so nah ist", meint sie im Artikel *Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften* (1980. 8). Aber wenn an die Kraft und Wirkungsweise der Mythen gedacht wird, sind unterprivilegierte Männer und besonders 'liebende' Frauen 'ganz drinnen'. Levin (1979. 17) erkennt richtig: "The vicious cycle of exploitation, brutalisation and mystification seems almost impregnable, and the only hope for change of consciousness resides precisely in Elfriedes style itself." Doch wer ist in der Lage, "Elfriedes style" zu verstehen, und bringt die nötige Distanz auf? Der Münchner Literaturarbeitskreis (1978. 60f) diskutiert folglich die Frage, wie die Texte Jelineks auf Frauen ohne feministisches Bewußtsein wirken, und ob die Autorin nicht aus Rücksicht auf diese ihre Kritik, ihre Satire etwas mehr dosieren sollte. Denn es besteht die Gefahr, daß naive LeserInnen die Texte als eins-zu-eins-Abbild der Realität lesen.<sup>215</sup> Auch Jelinek selbst weiß ja, daß sie sich gerade über ihre Methode an die Zielgruppe der Studenten, Intellektuellen und an den gebildeten Mittelstand richtet. Sie meint jedoch, daß es "gerade Mittelstandsfrauen gibt, die ihr Leben wie Arbeiterinnen oder Kleinbürgerinnen auf einen sozial möglichst attraktiven Partner richten, dem sie sich möglicherweise unterordnen". (Int. Sauter. 1981. 116)

Laut Klöckner richtet sich das Hörspiel *wenn die sonne sinkt* an ein Publikum, das im Kaufhaus und Büro arbeitet. Dagegen unterscheidet Jelinek laut Levin (1979. 132) zwischen ihren Leser- und HörerInnen, bei denen eine gewisse Bildung und ein Verständnis komplexer Formen vorausgesetzt werden kann, und dem fiktiven Publikum, den ArbeiterInnen und der Fernsehgesellschaft. In Hinblick auf *Die Bienenkönige* meint Levin (1991. 86), die Autorin wende sich an ein Publikum, das z.B. mit dem Problem der Gentechnologie vertraut sei und auch in der Lage sei, die angeblich natürlichen Geschlechtsunterschiede zu hinterfragen. Sehr stark gegen Klöckners Ansatz spricht auch das *statement* Jelineks aus dem Jahr 1970 (215). Denn die Autorin versteht sich zwar als Anwältin der Unterdrückten, ist aber Intellektuelle.<sup>216</sup> Dort spricht sie von ihrem

irrtum in blindwütiger solidariserungsabsicht literatur nur für jene klasse produzieren zu wollen die ausser ihrer arbeitskraft nichts besitzt. (...) ich als literaturproduzent habe klassenbewußtsein zu entwickeln. ich als literaturproduzent habe die KOMMUNIKATION mit jenen gruppen zu fördern zu denen ich selbst gehöre (vordringlich gehöre) & die von ihrer position aus die revolutionäre veränderung der grundlagen dieser gesellschaft vorbereiten können: zum beispiel für studenten und intellektuelle kampfmaterial hervorbringen.

Entsprechend meint Jelinek im Interview mit Müller (1990. 56): "Die kleinen Leute sind nicht meine Freunde, sicher auch nicht meine Leser. Trotzdem lasse ich nicht davon ab, sie zum Gegenstand meiner

<sup>215</sup> 1989 bekam ich von einer Bekannten, die mein feministisches Engagement mit großem Mißfallen beobachtete, *Die Liebhaberinnen* mit etwa folgenden Worten in die Hand gedrückt: "Da siehst du mal, wie dumm die Frauen sind und daß sie nur einen Mann zum Heiraten suchen."

<sup>216</sup> Vgl. Barth (1959. 30f): "Sehen Sie - sagte Sorel zu Variot -, ich habe nichts anderes sein wollen als ein Diener des Proletariats. Der Intellektuelle kann dem Proletariat nur dienen, indem er redlich - honnêtement - ein Intellektueller bleibt."

Literatur zu machen.” In der Kritik wurden ihre Arbeiten aber oft als verächtliche Angriffe gegen ArbeiterInnen verstanden. Oft wird einfach die Autorin als unmenschlich und zynisch bezeichnet, weil sie die Unmenschlichkeit so zynisch beschreibt. Da sie auf formale und inhaltliche Mäßigung verzichtet, wird ihre Art der Ironie oftmals nicht begriffen. Daß sogar Menschen vom Fach damit ihre Probleme haben können, verdeutlicht Jelinek im Gespräch mit dem Münchner Literaturarbeitskreis (1987. 179f) am Beispiel eines Rezensenten der *Zeit*, der meinte, sie würde sich

über Arbeiter lustig machen, was wirklich unvorstellbar ist, wie man auf so eine Idee kommen kann. Ich mach mich ja nicht über Leute lustig, über ihre schrecklichen Lebensumstände und über die Umstände, unter denen sie zu leben gezwungen sind, sondern über die falsche Ideologie, die sie letztenendes schuldlos immer wieder vorgesetzt kriegen und der sie dann völlig verfallen.<sup>217</sup>

Der Autorin wurde vorgeworfen, sie habe sich auch in *wenn die sonne sinkt* über die kleinen Leute lustig gemacht und würde verleugnen, daß auch Intellektuelle ihre Freude an Groschenromanen hätten. Für Heger (1977. 221) bleibt in den Hörspielen unklar, wofür sich die Autorin eigentlich engagiert, und er kritisiert, daß es zweifelhaft sei, ob sie ihre Zielgruppe, die er als “Teenager in Warenhäusern, Betrieben und Werkstätten” festlegt, je erreiche. In ihrer *Einführung zum Hörspiel* (1989. 1f), das in der Jelinek-Retrospektive des SDR vor dem Werk gesendet wurde, räumt Jelinek diese mögliche Fehlinterpretation schon im Vorfeld aus: Erstens hätten Intellektuelle das Privileg eines ironischen, distanzierten Umgangs mit trivialen Gattungen und zweitens betont sie ihre “eindeutige politische, aufklärerische Absicht”. Leider wird dies jedoch, z.B. von R.V. - dem Rezensenten des Hörspiels in der *Stuttgarter Zeitung* vom 24.7.1985 - nur als geschickter Schachzug der Tarnung interpretiert. Denn wahres, dichterisches, linkes Mitgefühl mit den Ausgebeuteten lasse seiner Meinung nach immer durchblicken, daß auch im Kitsch jene große Hoffnung lebe, die uns alle aufrechterhalte. Jelinek dagegen bringe für das “Leben ihrer Warenhausverkäuferinnen nichts als die reine Verachtung auf.” Doch die Autorin greift diese falschen Hoffnungen, die ruhig stellen und nichts und niemanden aufrechterhalten außer Ungerechtigkeit, gerade deswegen an, weil sie auf der Seite derer ist, die leiden, die aber auf das Schicksal hoffen, anstatt aufzubegehren. In der *Umfrage* (1978. 200) betont die Autorin, sie versuche so zu schreiben, “daß selig merken, daß sie so selig nicht sind, obwohl sie sich für selig gehalten haben. wenn einige von ihnen selig sind, dann auf kosten von anderen. diese anderen, auf deren kosten es sich leicht selig sein läßt, möchte ich benennen und zeigen.”

Im Interview mit Venckute (1988. 2) sieht sie die Aufgabe der Schriftstellerin und des Schriftstellers darin, den Finger auf wunde Stellen zu legen, einen “Schrecken einzujagen. So lachen, daß dem anderen das Lachen im Halse steckenbleibt. Einen Stein ins Wasser werfen und Ringe erzeugen. Vielleicht mit

---

<sup>217</sup> Leider spielt Jelinek in ihrer Verteidigung herunter, daß diejenigen, die an den Verhältnissen leiden, auch an deren Aufrechterhaltung beteiligt sind (vgl. 2.5 zum weiblichen Personal). Ein solcher Vorwurf könnte weit besser mit dem Verweis auf die Typenhaftigkeit der Figuren pariert werden.

seinem Buch den einen oder anderen Mann zum Nachdenken bringen, wie er mit seiner Frau umgeht. Nicht mehr.”

Doch Jelineks Aussagen zur erhofften Wirkung ihrer Texte schwanken sehr stark und sind immer abhängig vom politischen Tagesgeschehen. Einerseits klingt sie 1998 (2) im Radiofeature von Kaindlstorfer verbittert und resignativ, wenn sie von der Verpflichtung zur politischen Stellungnahme zu Mißständen spricht, “sei es Fremdenfeindlichkeit, sei es der drohende Rechtsradikalismus, sei es Gewalt gegen Frauen”. Doch inzwischen sei sie “eher befreit”, weil sie den Eindruck habe, daß es niemand von ihr erwarte und auch niemanden interessiere. Trotz der Betonung ihres gesellschaftlichen Engagements weiß die Autorin um den Widerspruch zwischen intendierter und faktischer Wirkung von Literatur. Im Interview mit Lamb-Faffelberger (1992. 188) wird dies besonders deutlich:

Für uns alle, die wir 1968 mitgemacht haben, ist einfach der gesellschaftliche Anspruch wirksam, politisch relevante Dinge sagen zu wollen. (...) Obwohl die Zeiten sich längst geändert haben, haben wir offenbar immer noch den Wunsch erzieherisch zu wirken. Obwohl ich langsam glaube, daß man weder durch Lesungen, noch durch Kunst überhaupt, noch durch Gespräche, irgend jemandem etwas beibringen kann.

Andererseits hörte die Autorin weder in ihrem literarischen Werk noch in ihren Stellungnahmen zu politischen Themen jemals auf, dies zu tun, und verteidigt sich gegen jegliche Vorwürfe, die ihr und der Gesamtheit der österreichischen Intellektuellen politische Teilnahmslosigkeit hinsichtlich des Aufschwungs der FPÖ unterstellten. 1999, nach dem starken Stimmenzuwachs der ‘Freiheitlichen’, rechtfertigt sich die Autorin in *Moment! Aufnahme!* gegen Vorwürfe westdeutscher Medien, die Intellektuellen in Österreich hätten Mitschuld am Rechtsruck in der Alpenrepublik: Sie habe konstant gegen diesen angeschrieben, wie viele andere auch. Schon 1995 im Zusammenhang mit ihrer Stellungnahme im Artikel *Die Schweigenden* zum rassistischen Brandanschlag in Oberwart, dem Auslöser für ihr Drama *Stecken, Stab und Stangel*, verteidigt sie sich und ihre KollegInnen, denn es “waren einzig und allein die Künstlerinnen und Künstler”, die “immer gesagt haben, was ihnen zu Österreich eingefallen ist. So viele, die Bleibendes gesagt haben, obwohl man sie nicht bleiben lassen wollte, die sogenannten Nestbeschmutzer.” Auch Elfriede Jelinek ist trotz aller Anfeindungen geblieben. Sie versucht weiter, aufklärerisch auf die Art zu wirken, die ihr als linker Intellektueller und als Künstlerin am besten entspricht und die sie hervorragend beherrscht: In Form von Texten, die zwar keine politischen Pamphlete sind, die frei sind von Sozialromantik und linken Mythen, deren kritisches und subversives Potential aber immens ist.

### 3 Schlußbemerkungen zu einer “Kunst nur aus Sprache gemacht”

Beim Fernsehen: Vor dem Auge entstehen kurz flackernde Entwürfe von Anblicken, so jagt man ständig dem, was gesagt wird, hinterher. (...) Das Bild auf dem Schirm schleudert uns herum, der Ton aus dem Radio, so langsam, wie wir selbst sprechen und denken, läßt in uns, jeden Augenblick, den Schemen des Gesamten, des Ganzen entstehen.

Eine Kunst nur aus Sprache gemacht, die langsam ist wie wir ja selbst auch, die hat mich bis heute am meisten interessiert (...). Radio: Der Blick ruht auf dem Tisch, der Kredenz, den Stühlen, zerstreut, interesselos, da sieht man einen Fleck, dort liegt Abfall herum, aber im Kopf, wo der Ton aus dem Gerät pünktlich eintrifft, werden wir derweil herumgeführt. Dabei verharren wir in uns, ja, wir werden ständig mit uns wieder zusammengeführt. Begrüßen uns neu, weil wir ständig im gleichen Moment abfahren und ankommen. Deswegen wagen wir weitere Ausfahrten: weil wir, in der Sprache (die jeden Moment alles ist, Entwurf wie Ziel, Versuch wie Ergebnis), gleichzeitig fort und wieder daheim sind.

So beschreibt Elfriede Jelinek in ihrem kaum bekannten Artikel *Mit dem Hören spielt man nicht* (1992. 37) die Rezeption von Kunst aus dem Radio. Die Aufnahme mit dem Ohr scheint ihrer assoziativen Schreibweise entgegenzukommen, und gleichzeitig ist dieses Sinnesorgan für Mythen weniger anfällig. Die akustische Intelligenz besitzt eine besondere Abstraktionsfähigkeit und Vorstellungskraft sowie die Begabung, eine sinnliche Situation in die andere zu übertragen. “Während das Auge die Tendenz hat, alles, was es sehen kann, als unmittelbaren Eindruck zu registrieren, ist das Ohr geschichtlich trainiert, Eindrücke differenziert, also auch als nicht unmittelbar an feste Orte gebunden zu verstehen”, lautet die Erkenntnis von Negt/Kluge (1972. 238) zur Sinnlichkeit der Medien. Dieses rezeptionsästhetischen Vorteils ist sich Jelinek bewußt, wenn sie in ihren Hörspielen, wie nachgewiesen, die Auseinandersetzung mit mythischen Strukturen, mit aus Begriffen geraubter Geschichte nie abreißen läßt. Alle Hörspiele bergen die Bezüge zu Barthes’ *Mythen des Alltags*. Sie sind jedoch mehr als ‘nur’ die literarische Umsetzung seiner Mythenkritik, denn sie können auch als *réécriture* der Theorie Barthes’ gelesen und gehört werden. Die Hörspiele sind nicht bloß als Literarisierung, sondern auch als Politisierung der *Mythen des Alltags* zu begreifen, da Jelinek die von Barthes definierte Arbeit des Entmythisierens praktisch leistet und dabei auch auf durch Mythen verschleierte Strukturen zeigt, die Barthes nicht sah, wie z.B. das Geschlechterverhältnis. Der in den Texten enthaltene Feminismus und die Kritik an ökonomischen Strukturen - d.h. die nachweisbare Gesellschaftsbezogenheit und -kritik - wird nie durch die diskursanalytischen Verfahren neutralisiert oder in den Hintergrund gedrängt. Jelinek bleibt, wie gezeigt, in allen Hörspielen ihrer linken, medienkritischen und feministischen Perspektive treu, und doch sind die Texte sehr unterschiedlich. Die Auseinandersetzung mit Mythen, mit Ideologie verbindet die Hörspiele zwar miteinander und verkettet sie motivisch, wird aber sprachlich und kontextuell stark variiert. Die Hörspiele lenken den Blick ihrer RezipientInnen immer wieder neu auf überraschenden Wegen hin zu einer alle Lebensbereiche umfassenden Manipulation, die im Alltag als absichtslose Normalität oder Natur wahrgenommen wird.



“Aus welcher Not heraus werden Hörspiele gemacht?” fragt sich die Hörspielautorin und Freundin Jelineks, Elfriede Gerstl (1973. 9), und antwortet: “1. aus der materiellen Not ihrer Produzenten und 2. aus literaturtheoretischer Not.” Beides mag wohl auch der Impuls für Jelineks Arbeit als Hörspielautorin gewesen sein, doch die Texte sind zweifellos eine Antwort auf letztere ‘Not’. Die Autorin selbst attestiert im Theatergespräch mit Reiter (1993. 21f) dem Radio als rein akustischem Kunstmedium ästhetisch sehr viel mehr Möglichkeiten als der Bühne. Deshalb haben Jandl und Mayröcker ihre innovativsten Texte für den Rundfunk geschrieben, und daher werde auch sie “diesem Medium immer treu bleiben.” Auch Schmid-Bortenschläger (1985. 127) empfindet Jelinek im Theater und im Hörspiel als experimentierfreudiger und -fähiger als in ihrer Prosa. Aus der Analyse des Hörspielwerks von Elfriede Jelinek geht hervor, daß dieses zwar eng mit ihrem Gesamtwerk verknüpft ist und literarische Traditionen weiterführt, aber es ist nicht zu übersehen, wie medienbewußt die Autorin Stoffe um- und einsetzt. Sie trennt die literarischen Genres und trivialen Gattungen scharf, um deren Grenzen dann umstandslos wieder zu durchbrechen. Das Hörspiel trägt in ganz besonders starker Weise der Tatsache Rechnung, daß Jelineks Widerstand sowohl ein politischer als auch ein ästhetischer ist. Denn Elfriede Jelineks Hörspiele sind allesamt bestimmt von einer Art sprachlicher Aikido-Technik: Sie nutzen die Gewalt des Angreifers (d.h. der Instanzen, die Mythen hervorbringen und vermitteln, dessen rhetorische Figuren), lenken diese um und richten sie gegen ihn. Diese Umkehrung ist die praktische, literarische Konsequenz der Theorie Barthes’, insbesondere seines Ansatzes, die Strategien des Mythos zu Strategien gegen den Mythos zu machen. Die Gattung Hörspiel eignet sich dafür besonders gut. Hier können Trivialmythen als in hohem Maße elektronisch vermittelte mit Hilfe der Ästhetik des Trivialen und in dessen Medium zerstört werden. Durch die Möglichkeit der raschen Produktion kann außerdem die Gefahr vermieden werden, daß die zitierten Fernsehlogos und medialen Idole bereits längst vergessen sind, wenn die RezipientInnen mit ihnen konfrontiert werden.

Parallel zu Elfriede Jelineks frühem Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* entstand 1972 ihr erstes Hörspiel *Wien West*. Der Roman war eine böse Parodie auf die Bewußtseinsindustrie und die elektronischen Medien, das Hörspiel konnte diese Kritik im kritisierten Kontext leisten. Die Kanäle, die Jelinek als stinkende denunziert, nutzt sie gleichzeitig. So löst sie das von Negt/Kluge (1972. 220) formulierte Problem, “daß sich Kritik am Fernsehen überhaupt nicht in literarischer oder publizistischer Form, das heißt in den Ausdrucksweisen der bürgerlichen Öffentlichkeit formulieren läßt.” Den bekannten Satz McLuhans ‘The medium is the message’ wörtlich nehmend, erzählen die Hörspiele nicht nur vom Trivialen, sondern im Medium des Trivialen. Nur wenn dies berücksichtigt wird, ist auch die ‘message’ der Hörspiele und deren Wirkungsästhetik adäquat zu erfassen. In diesen Texten geht die inhaltliche Auseinandersetzung mit verdeckten gesellschaftlichen Machtgefügen Hand in Hand mit der Hinterfragung und Nutzung von deren Ausdrucksmitteln. Die Analyse der Hörspiele hat gezeigt, daß in den Texten die Strukturen des Trivialen als Strukturen von Herrschaft und Gewalt erscheinen, die auch die Gesellschaft durchziehen. Schon im programmatischen

Essay *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums* (1970. 132) meint Jelinek, "jede technik der textherstellung kann nur dann einen sinn haben wenn sie süsystematisch darauf hinarbeitet die von einem überholten medium installierten und von den machthabern manipulierten strukturen in frage zu stellen." Und dafür eignet sich das Hörspiel besser als der Roman.

Besonders die frühen Hörspiele gehen davon aus, daß die Dominanz der fiktionalen, synthetischen Wirklichkeit Bewußtseinsinhalte vorprägt und die Wahrnehmung depraviert. Darauf antworten die Texte nicht mit Fatalismus oder Larmoyanz, sondern mit einer aggressionsgeladenen Sprache und mit grausamen Szenen. Der autoritäre Stil und die Brutalität, die der Autorin und ihrem Werk immer wieder zum Vorwurf gemacht wurden, sind den medialen Vorlagen entnommen. Der allwissende Standpunkt in Jelineks Prosa, der ebenfalls des öfteren kritisiert wurde, wird in den Hörspielen über die Einführung des Sprechers sogar radikalisiert. Diese Figur, die meist die Fäden, an denen die anderen marionettenhaft gezeichneten Figuren wie auch ein imaginäres Publikum geführt werden, fest in der Hand hält, reproduziert jene versteckten Hierarchien, die gleichzeitig angegriffen werden. Prinzipiell ist Jelineks Ästhetik des Schreckens und die Vergrößerung der Personen zu Prototypen von den trivialen Gattungen und den visuellen Medien inspiriert. Während aber endlose Aneinanderreihungen von Gewalt z.B. in Zeichentrickfilmen belustigen, wirken diese in *Untergang eines Tauchers* bedrückend und vielleicht auch langweilig; während 'sex and crime' im trivialen Medium unterhalten, ist die Rezeption von *Frauenliebe - Männerleben* kein Akt der Entspannung und Ablenkung. Nicht nur in dieser Hinsicht schreiben die Hörspiele vorhandene mediale und gesellschaftliche Strukturen übertrieben und parodistisch nach, um die enthaltenen Mythen hervorzutreiben, drehen also den Spieß um. Wenn z.B. der weibliche Körper in *Die Bienenkönige* in wichtige und unwichtige Partien zerfällt, so entspricht dies dem massenmedialen und speziell dem pornographischen Blick auf den Körper, besonders den weiblichen. Jelinek imitiert die fetischistische Teilperspektive, die diesen nicht mehr nur von den primären Geschlechtsmerkmalen her interpretiert, sondern auf diese reduziert und in ein Pawlowsches System von Reizen eingliedert. Doch während im Porno und in der Inszenierung von Körperlichkeit und Sexualität in trivialen Gattungen sowohl die individuelle Geschichte der Lust als auch die kollektive der Sexualität geleugnet werden, zielen Jelineks Hörspiele gerade darauf ab, dieser Naturalisierung entgegenzuwirken und diesen Raub an Geschichte rückgängig zu machen. So wird die übertriebene Imitation des im weitesten Sinne pornographischen Blicks in ihren Texten zum Geburtskanal für eine neue Wahrnehmung.

Außerdem kann sich die Literatur in der Gattung Hörspiel ausgezeichnet der assoziativen, diskontinuierlichen Bildersprache der Medien anpassen. Die Assoziationstechnik, mit der noch die Surrealisten versuchten, das Auge zu öffnen und die Wahrnehmung zu reizen, ist heute in jedem Werbespot der elektronischen Medien zu finden und steht im Dienste des Konsums. Jelineks Hörspiele nehmen diese mythischen Wort-Bild-Kombinationen auf. Ihre Absicht es ist, das System von Medien und Mythen zu zerstören, indem sie sich der Bildersprache des 'Feindes' anpaßt. Denn wenn "die Lüge allgemein wird und der Kunst auch die Aufgabe zukommt, Allgemeines zu repräsentieren, dann muß die Kunst um

der Wahrheit willen der Lüge Einlaß gewähren.” (Bovenschen. 1986. 24) Da Elfriede Jelinek erkannt hat, daß die Gegenüberstellung von Wirklichem und Scheinhaftem wenig Sinn hat, kritisiert sie die von den Medien übermittelten Inhalte mit den vom Medium entliehenen Methoden der Collage und Assoziation, mit einer filmischen Ästhetik, einem sehr optischen Schreibstil. Die Autorin reiht in ihren Hörspielen separate Szenen aneinander und fragmentiert ähnlich der Kamera Personen und Handlungen. Der verwirrende Wechsel der Wirklichkeitsebenen, wie er vor allem in ihren frühen Hörspielen zu beobachten ist, steht für den kontrastiven Reizwechsel des Fernsehschwerers, wie er jeden Tag unbewußt, da scheinbar logisch, erfahren wird. Die alltöglich prösentierte Struktur der Beiläufigkeit und Gleichgültigkeit trägt maßgeblich zur Veränderung des Realitätsverhältnisses der Fernsehgesellschaft bis hin zur Infantilisierung bei. Indem Jelinek genauso verfährt, macht sie mediale wie gesellschaftliche Verhältnisse einsehbar. Die Gewalt, der Ideologie bildende Einsatz von Assoziationen und der Mangel an Logik in der Handlung sind Merkmale trivialer Gattungen - besonders jener, die in den elektronischen Medien angeboten werden. Wenn aber in Jelineks Hörspielen Gewalt auftritt, wird sie über die Strategie der Überaffirmation, durch die Potenzierung der Mittel als Moment der Realität sichtbar. Obwohl die Figuren, die sie erfahren, ihr Unglück als individuelles wahrnehmen, geht es in den Texten nie um Einzelfälle oder konkrete Schicksale, sondern um den strukturellen, politischen Aspekt privaten Leidens. Dieser wird präzise hervorgetrieben, aber distanziert prösentiert, gerade weil die Perspektive, aus der heraus erzählt wird, den Gesetzen der Medienwelt gehorcht. “Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann also, das ist also ihrer Weisheit letzter Schluß (...). Hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen, daß man nie das Ganze sieht, immer nur kleine Ausschnitte, jeder für sich aber eine ganze Welt.” In diesem Zitat aus *Die Klavierspielerin* (1983. 278) geht es wohl nicht nur um die Sexualität der Hauptperson Erika, sondern auch um die Methode ihrer Schöpferin Elfriede Jelinek. Denn ihre Texte imitieren technische Sehweisen und wenden sich gleichzeitig gegen damit hervorgebrachte, ideologisch besetzte, geschichtslose Bilder. Der filmische Blick macht die Figuren, die ständig ihre Individualität betonen, typologisch erfäßbar und letztendlich austauschbar.

Außerdem funktionieren die Figuren in den Hörspielen Jelineks mehr noch als die der Dramen nach dem Prinzip ‘ich spreche, also bin ich.’ Sie entstehen aus Sprache und sprechen um ihr Leben. Über die Mehrdeutigkeit des Radios wird z.B. die physische Existenz Emilys in *Erziehung eines Vampirs* zum reinen Diskurs. Diese Radio-Vampirin ist mehr noch als ihre dramatische Vorgängerin ein Wesen, das in den sich ausschließenden Kategorien tot/lebendig, Frau/Mann nicht mehr eindeutig zu fassen ist. Sexuelle Differenz und Andersartigkeit können so als Produkte der Sprache analysiert werden. Jelinek betrachtet das Hörspiel als eine Kunstform, die sie wirklich “beherrsche, es ist ja auch nur Sprache - es ist zwar noch eine Regie dabei, aber (...) im Film kann man auch keine Dialoge schreiben wie im Hörspiel, im Hörspiel kann man eine sehr künstliche Sprache schreiben, das geht im Film nicht.” (Int. Honickel. 1983. 162) Denn das Bild im Film verkauft sich mehr als Abbild der Wirklichkeit, denn als deren Abstraktion und unterbindet den Blick auf die Strukturen, die es hervorbringen. Bei Jelinek nun

entstehen Bilder mittels filmischer Techniken in der Sprache und im Kopf der HörerInnen. Die Autorin nutzt zwar die Möglichkeiten der elektronischen Medien, die Modulationen der Stimme und unterschiedlichste Geräusche, um triviale Gattungen zu imitieren, die Typenhaftigkeit der Figuren zu unterstreichen und Dramenszenen ins Hörspiel zu übertragen, und dennoch bleibt für die Autorin die Sprache das wesentliche Kunstmittel. Dadurch, daß man den Gesichtssinn nicht zu Hilfe nehmen kann, entsteht laut Jelinek nochmals eine Stufe der Künstlichkeit und eine Verstärkung der Sprache sowie der Zwang, "einen Text noch einmal zu durchdenken und ihn wirklich auch sozusagen bis auf sein Skelett auszubeindeln." (Wendt. 1996) Das Hörspiel bietet ihr, wie sie selbst sagt, die "rein akustische Möglichkeit, ohne Zuhilfenahme des Bildes etwas nur mit Sprache herzustellen." (Int. Nicolin. 1982) Hier zeigt sich mehr noch als in anderen Gattungen die rhythmische Musikalität ihrer Sprache. Auch weil sie Musikerin sei und Komposition studiert habe, sagt die Autorin im Radioessay von Wendt (1996), habe sie keinerlei Schwierigkeiten, sich "in einen Hörraum hineinzusetzen und eine Partitur für Sprecher zu erstellen". Nicht zuletzt deswegen sind auch die aus den Dramen der Autorin hervorgegangenen Hörspiele eigenständige Kunstprodukte, deren Tendenz sich mit dem neuen Genre verschiebt. Als Beispiel dafür sei nur die Radiofassung von *Wolken.Heim.* angeführt, wo die akustische Form der fugenartigen Wiederholung und Variation des Themas sehr entgegenkommt und den Angriff auf die Rede des 'Wir' als nicht-authentische potenziert. Diese erscheint im wahrsten Sinne des Wortes als wortbrüchig.

Die Wortintensität und Kreisstruktur, welche die Hörspiele Jelineks kennzeichnen, erklärt die Autorin auch über die Tatsache, daß das Sprechen für die Frau nicht vorgesehen sei, sie um das Sprechen also - in Sprachlabirynthen torkelnd - kämpfen müsse und ihren Gegenstand immer wieder umkreise, ohne ein Ziel zu finden. Ein Ziel im Sinne einer neuen Definition von Weiblichkeit und 'der Frau' können und wollen auch die Hörspiele nicht erreichen. Doch sie sind durchaus dazu geeignet, den Blick auf Sexismen in den zitierten Diskursen zu schärfen. Dafür greift Jelinek im Verlauf ihrer Arbeit an Hörspielen immer mehr auf intertextuelle Verfahren zurück. Präzise stößt sie Mythen von Weiblichkeit, die als triviale, alltägliche Mythen im Sinne Barthes' begriffen werden, in allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens auf. Die Hörspiele setzen sich mit der Frage auseinander, inwieweit Vorstellungen vom weiblichen 'Geschlechtscharakter' die Unterdrückung von Frauen hervorbringen, unsichtbar machen oder rechtfertigen. Jelinek führt die vorhandenen Weiblichkeitsvorstellungen auf eine Weise vor, daß deren Unzulänglichkeit für den weiblichen Lebenszusammenhang deutlich wird. Und um dessen Veränderung geht es letztendlich bei der Konfrontation des Mythos mit seinem unterdrückenden Resultat. Jelineks Intention der Bewußtseinsbildung steuert dabei besonders ein weibliches Publikum an. Doch was sie - eben vor allem in Form von Prosa - kritisiert, erreicht die KonsumentInnen der Heftchenromane, die BildzeitungsleserInnen, die Süchtigen nach den RTL-Seifenopern nicht. Mit der Gattung Hörspiel kann Jelinek dieses Problem, das Dilemma der Avantgarde, wenigstens ein Stück weit überwinden, was bisher nur von Levin (1986. 441) so erkannt wurde: "Yet, there remains one genre

seemingly more receptive to female influence: the radio play. Here Jelinek's engagement is double rewarding, since this medium most effectly brings the feminist vision into the home." Das Hörspiel bietet der Autorin wenigstens ansatzweise die Chance, den Widerspruch zwischen Publikum und Personal aufzulösen. Es ist zwar als öffentliche Bühne für Literatur ein Minderheitenprogramm, bietet aber die Möglichkeit einer Befreiung der Literatur vom Buch und damit deren Öffnung für eine breitere Öffentlichkeit. Auch wenn der Gattung nicht mehr die Bedeutung zukommt wie z.B. in den fünfziger Jahren, so hat dennoch jedes Hörspiel mehr Publikum als jede Inszenierung am Burgtheater. Außerdem erlebte das Hörspiel in den letzten Jahren einen Aufschwung, der zu Beginn dieser Arbeit noch nicht abzusehen war. Hörverlage und Hörbuchmagazine schießen wie Pilze aus dem Boden, und ein Großteil der von Rundfunksendern produzierten Hörspiele ist sofort nach der Ursendung auch schon auf CD oder Kassette einem breiten Publikum zugänglich, das vielleicht das Radioprogramm nicht genau mitverfolgt, so z.B. das Hörspiel *Todesraten*, entstanden nach zwei Monologen aus Jelineks *Sportstück* und *er nicht als er*. Es bleibt zu hoffen, daß auch die in dieser Arbeit behandelten Hörspiele Jelineks, von denen bisher nur das preisgekrönte *wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß* auf Tonträger veröffentlicht ist, bald Eingang ins Programm der einschlägigen Verlage für Literatur fürs Ohr finden. Daß dies für die RezipientInnen wie auch für die Literaturwissenschaft ein mehr als lohnendes Unterfangen wäre, hoffe ich mit dieser Arbeit gezeigt zu haben.

Da dem 'Versprechen' der Autorin, dem Medium Radio treu zu bleiben, geglaubt werden kann, darf sowohl das Hörspielpublikum als auch die Germanistik auf Jelineks zukünftige Hörspiele gespannt sein. Wenn der Mythos nach Barthes eine Art des Bedeuten und des Über-die-Welt-Redens ist, wird sie für ihre Hörspiele immer neue Stoffe und Vorlagen finden. Denn sobald sich gesellschaftliche Hierarchien verändern, wechseln auch die Mythen, um diese unsichtbar - somit natürlich - zu machen, also die Bilder, die sich als ewige verkaufen.

## 4 BIBLIOGRAPHIE

### I. TEXTE VON ELFRIEDE JELINEK

#### 1. Verzeichnis der Hörspiele (in Reihenfolge ihrer Erstsendung) und ihrer Drucke

(Die Hörspiele werden in der Arbeit stets zitiert nach ihrer ersten Fassung als Skripten Jelineks, die als Vorlage für die Realisierung dienten. Diese befinden sich im Archiv der jeweiligen Rundfunkanstalt.)

Wien West. Norddeutscher und Westdeutscher Rundfunk. 1972. Regie: Otto Düben. Skripten des NDR.

wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß. Süddeutscher und Bayrischer Rundfunk. 1972. Regie: Otto Düben. Skripten des SDR.

Abdruck in: Klöckner, Klaus (Hg.): Und wenn du dann noch schreist... Deutsche Hörspiele der siebziger Jahre. München. 1980. S. 149-176.

Untergang eines Tauchers. Süddeutscher Rundfunk. 1973. Regie: Otto Düben. Skripten des SDR.

Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern. Süddeutscher Rundfunk. 1974. Regie: Otto Düben. Skripten des SDR.

Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum. Norddeutscher und Süddeutscher Rundfunk. 1974. Regie: Heinz Hostnig. Skripten des SDR.  
Abdruck in: E.J.: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel - Essay. 1980. S.16-48.

Die Bienenkönige. Süddeutscher Rundfunk und Rias Berlin. 1976. Regie: Hartmut Kirste. Skripten des SDR.

Abdruck in: Geyer-Ryan, Helga (Hg.): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek u.a. München. 1982. S. 7-48.

Portrait einer verfilmten Landschaft. Norddeutscher Rundfunk. 1977. Regie: Hartmut Kirste. Skripten des SDR.

Jelka. Familienserie in 32 Folgen. Folge 9 bis 16 von Elfriede Jelinek. Südwestfunk. 1977. Regie: Peter M. Ladiges. Skripten des SWF.

Abdruck: 9. Folge in: Wespennest. Heft 21. 1975. S. 62-72.

11. Folge in: Frischfleisch. Heft 12. 1977. S. 11-17.

12. Folge in: Fettfleck. Kärntner Literaturhefte. Heft 8. 1978. S. 24-32.

13. Folge in: Die Schwarze Botin. Nr.4. 1977. S. 28-35. (Ausschnitt)

Die Jubilarin. Kurzhörspiel. Bayerischer Rundfunk. 1978. Regie: Alexander Malachowsky. Skripten des BR.

Die Ausgesperrten. Süddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk und Radio Bremen. 1978. Regie: Hartmut Kirste. (Neuproduktion des Süddeutscher Rundfunks 1990 unter der Regie von Otto Düben.) Skripten des SDR.

Abdruck in: Schirmer, Bernd (Hg.): Das Wunder von Wien. Sechzehn österreichische Hörspiele. Leipzig. 1987. S. 225-261.

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Süddeutscher Rundfunk, Hessischer Rundfunk und Radio Bremen. 1979. Regie: Otto Düben. Skripten des SDR. Teilabdruck in: Geyer-Ryan, Helga (Hg.): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek u.a. München. 1982. S. 170-205.

Frauenliebe - Männerleben. Südwestfunk und Hessischer Rundfunk. 1982. Regie: Hans Gerd Krogmann. Skripten des SWF.

Erziehung eines Vampirs. Süddeutscher, Norddeutscher und Bayerischer Rundfunk. 1986. Regie: Otto Düben. Skripten des SDR.

Burgteatta. Bayerischer und Österreichischer Rundfunk. 1991. Regie: Hans Gerd Krogmann. Skripten des BR.

Wolken.Heim. Hessischer Rundfunk, Bayerischer Rundfunk und Sender Freies Berlin. 1992. Regie und Musik: Peer Raben. Skripten des Hessischen Rundfunks.

Präsident Abendwind. Bayerischer Rundfunk. 1992. Regie: Hans Gerd Krogmann.

Stecken, Stab und Stangl! - Eine Leichenrede. Bayerischer und Österreichischer Rundfunk. 1996. Regie: Hans Gerd Krogmann.

Todesraten. Bayerischer Rundfunk. 1997. Regie und Komposition: Olga Neuwirth.

er nicht als er. Bayrischer Rundfunk. 1998. Regie: Ulrich Gerhardt.

Der Tod und das Mädchen II. 2000. ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) Karlsruhe. Regie und Komposition: Olga Neuwirth.

## **2. Buchausgaben**

(Chronologisch nach der Erstveröffentlichung; voran steht die hier zitierte Ausgabe)

Lisas Schatten. Gedichte. München - Würzburg - Bern. 1967.

wir sind lockvögel baby! Roman. Reinbeck. 1970.

Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek. 1991. [Erstveröffentlichung 1972]

Die Liebhaberinnen. Roman. Reinbek. 1989. [Erstveröffentlichung 1975]

bukolit. hörroman. Wien. 1979. [entstanden 1968]

Die Ausgesperrten. Roman. Reinbek. 1980.

Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel - Essay. Schwifting. 1980.

Ende. Gedichte 1966-1968. Schwiftingen. 1980.

Die Klavierspielerin. Roman. Reinbek. 1983.

Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, Clara S., Burgtheater. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Köln. 1984. [überarbeitete Fassungen der 1977, 1981 und 1982 erstveröffentlichten Dramen]

Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Prosa. Reinbek. 1985.

Krankheit oder moderne Frauen. Hg. und mit einem Nachwort von Regine Friedrich. Köln. 1987. [überarbeitete Fassung des 1984 zuerst veröffentlichten Dramas]

Lust. Reinbek. 1989.

Wolken.Heim. Göttingen. 1990. [Erstveröffentlichung 1988]

Totenauberg. Ein Stück. Reinbek. 1991.

Die Kinder der Toten. Reinbek. 1995.

Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder sie machens alle, Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek. 1997.

Ein Sportstück. Reinbek. 1998.

er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück. Frankfurt a. M. 1998.

Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbek. 1999.

Das Lebewohl. 3 kl. Dramen. Berlin. 2000.

Gier. Ein Unterhaltungsroman. Hamburg. 2000.

In den Alpen. Drei kleine Dramen. Berlin. 20002.



### **3. Arbeiten in Zeitschriften und Sammelbänden**

(chronologische Auswahl, die als Ergänzung zu bisherigen Bibliographien zu Jelinek verstanden werden kann, da manche aufgeführten Beiträge wie z.B. die Einführungen zu den Hörspielen bisher noch nicht veröffentlicht und bibliographisch erfaßt sind und die Bibliographie von Spanlang 1991 abbricht.)

DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe des friedhofs. In: Handke, Peter (Hg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg. 1969. S. 146-160.

wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums. In: protokolle. H. 1. 1970. S. 129-134.

untergang eines tauchers. In: Matthaei, Renate (Hg.): Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Köln. 1970. S. 216-218.

Statement. In: Matthaei, Renate (Hg.): Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Köln. 1970. S. 215f.

fragen zu flipper. In: manuskripte 10. H. 29/30. 1970. S. 18-20.

Sie ist jung & zwei andere Kapitel. In: Akzente. H. 1. Februar 1970. S. 58-63.

Die endlose Unschuldigkeit. 1970. In E.J.: Die endlose Unschuldigkeit. Schwifting. 1980. S. 49-82. [Erstveröffentlichung in Matthaei, Renate (Hg.): Trivialmythen. Frankfurt a. M. 1970. S. 40-66.]

udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehen. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten. In: E.J. u.a (Hg.): Materialien zur Musiksoziologie. München - Wien. 1972. S. 7-14.

am beispiel paula. In: manuskripte 14. H. 42. 1974. S. 36-38.

kein licht am ende des tunnels. nachrichten über thomas pynchon. In: manuskripte 15. H. 52. 1976. S. 36-44.

Paula. 1975 (Prosa) In: dies.: Die endlose Unschuldigkeit. Schwiftingen. 1980. S. 5-15.

Der brave Franz ist brav. In: Loschütz, Gert u. Middelhaue, Gertraud (Hg.): Das Einhorn sagt zum Zweihorn. Schriftsteller schreiben für Kinder. München. 1977. S. 114-122.

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: manuskripte 15. H. 52. 1977. S. 98-116. [= Erstveröffentlichung des Theaterstücks]

Eine Versammlung. In: Die Schwarze Botin. Nr. 2. 1977. S. 30f.

Von Natur aus sind ... In: Volksstimme Wien. 11.11.1977.

Umfrage "Heimat, des kenn' i net". Elfriede Jelinek antwortet. In: Baum, Georgina u.a. (Hg.): Österreich heute. Ein Lesebuch. Berlin Ost. 1978. S. 199f.

Dankesworte einer Preisträgerin. Anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt Gandersheim. In: Die Schwarze Botin. Nr. 9. 1978. S. 6-8.

- Erschwerende Umstände oder kindlicher Bericht über einen Verwandten. In: Weyrauch, Wolfgang (Hg.): Das Lächeln meines Großvaters und andere Familiengeschichten erzählt von 47 deutschen Autoren. Düsseldorf. 1978. S. 106-111.
- was ist das, was da so leuchtet? In: Sybil Gräfin Schönfeldt (Hg.): Augenblicke der Liebe. Wien - Heidelberg. 1978. S. 241-246
- Frauenbewegung und Frauenkultur. In: Volksstimme Wien. 22.7.1978. S. 9.
- Emma. (Kurzprosa). In: Die Schwarze Botin. Nr. 13. 1979. S. 29f.
- Der Turrini Peter. In: Theater heute 21. 1980. S. 40.
- Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften (anlässlich eines Jubiläums). In: manuskripte 20. H. 69/70. 1980. S. 6-8.
- Der ewige Krampf. Elfriede Jelinek über zwei Arsenleichen (weibl.) in der Literatur. In: Extrablatt 4. H. 9. 1980. S. 82-85.
- Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen. Über Irmgard Keun. In: die horen 25. Bd.4. Ausgabe 120. 1980. S. 221-225.
- Ein Brief. In: Seuter, Harald (Hg.): Die Feder ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich. Graz. 1981. S. 86-90.
- Zu Sylvia Plath: "Briefe nach Hause". In: Darrer, Eva (Hg.): Auf Schrei Ben. Texte österreichischer Autorinnen. Wien. 1981. S. 43-46.
- Clara S., musikalische Tragödie. In: manuskripte 21. H. 72. 1981. S. 3-21. [= Erstveröffentlichung]
- Burgtheater. Posse mit Gesang. In: manuskripte 22. H. 76. 1982. S. 49-69. [= Erstveröffentlichung]
- Bericht über den Überfall auf Patrizia Jünger. In: Die Schwarze Botin. Nr. 21. 1983. Rückseite des Titelblatts.
- Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die Schwarze Botin. Nr. 21. 1983. S. 149-153.
- Die fünfziger Jahre. Für Elfriede Gerstl. In: Falter. H. 19. Wien. 1983. S. 13.
- Ich möchte seicht sein (Auszug). In: Theater heute. Jahrbuch 1983. S. 102. [vollständige Fassung in Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a. M. 1990. S. 157-161]
- Über "Clara S." In: Stuttgarter Hefte 56. Hg. v. Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Schauspiel. 1983. S. 4-6.
- Wir unnützen Idioten. In: Wiener 4. Heft 41. 1983. S. 66.
- Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene. In: die tageszeitung. 26.11.1983.
- Über einen Fall von Zensur. In: Volksstimme Wien. 29.1.1984.
- Dank - im Zeichen der Solidarität. In: Volksstimme Wien. 13.4.1984.

- Krankheit oder Moderne Frauen. In: manuskripte 23. H. 85. 1984. S. 3-22 [= Erstveröffentlichung]
- Der Täter, der Opfer sein will. In: Wiener 4. H. 48. 1984. S. 34-39.
- Bild und Frau. In: Ziehe, Thomas u.a. (Hg.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? Berlin. 1984. S. 146.
- Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitSchrift. Nr. 7. 1984. S. 14-16.
- Vom Schrecken der Nähe. Über Milena Jesenska (1896-1944). In: Gerstl, Elfriede (Hg.): eine frau ist eine frau ist eine frau. Autorinnen über Autorinnen. Wien. 1985. S. 71-79.
- Der Wald. In: manuskripte 25. H. 89/90. 1985. S. 43f.
- Phallus (H). In: Die schwarze Botin. Nr. 29. 1985/86. S. 23.
- Freuen Sie sich darauf. In: Volksstimme Wien (Beilage). 1.11.1986.
- [wählen Sie die KPÖ!] In: Volksstimme Wien (Sonderbeilage zur Nationalratswahl). 23. 11.1986. [= fast identisch mit "Freuen sie sich darauf"]
- Noch keiner hat so oft Mensch gesagt wie die größten Unmenschen. In: stimmen zur zeit. Bulletin des österreichischen Friedensrates. H. 107. 1986. S. 19.
- Luft [Begierde]. In: Literaturmagazin. H. 18. 1986. S. 144-148.
- Offener Brief an Kurt Waldheim. In: Die Presse. Wien. 18.9.1986.
- In den Waldheimen und auf den Haidern. Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises in Köln am 2.12.1986. In: Die Zeit. Nr. 50. 5.12.1986. S. 50.
- Grußadresse an Kurt Waldheim. In: Löffler, Sigrid: Ein Holzroß auf dem Stephansplatz. Wie die Wiener gegen die Wahl von Kurt Waldheim zum Bundespräsidenten protestierten. In: Die Zeit. Nr. 30. 18.7.1986. S. 44.
- Das wilde Zimmer. In: Wisniewski, Jana (Hg.): Wohnlust. Katalog zur Ausstellung im Künstlerhaus Wien vom 1.12.86 bis 18.1.1987. Wien. 1986. unpaginiert.
- Die Komponistin. Über Patrizia Jünger. In: Emma 6. H. 39. 1987. S. 12
- Über das Sprechen im Film. In: Falter 11. H. 39. Wien. 1987. S. 12.
- Ich fordere Sie ernstlich auf: Luft und Lust für alle! In: Classen, Brigitte (Hg.): Pornost. Triebkultur und Gewinn. München. 1988. S. 115-119.
- Der Sinn des Obszönen. In: Gehrke, Claudia (Hg.): Frauen & Pornographie. Tübingen. 1988. S. 102f.
- Wolken.Heim. In: Programmheft der Bühnen der Stadt Bonn. Spielzeit 1988/89. S. 4-12.  
[= vollständiger Erstdruck zur Uraufführung].
- Der freie Fall der Körper. In: Zeit Magazin. Nr. 15. 7.4.1989. S. 6-8.
- Ein schlafender Hund ist der Mann. In: Falter 13. H. 14. Wien. 1989. S. 10.

- Einführung zu "Untergang eines Tauchers". Gesendet am 8.10.1989 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "Wien West". Gesendet am 12.11.1989 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluß". Gesendet am 10.12.1989 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1-3.
- Einführung zu "Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum." Gesendet am 14.1.1990 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "Die Bienenkönige. Ein Science-Fiction-Hörspiel von Elfriede Jelinek". Gesendet am 28.1.1990 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "Portrait einer verfilmten Landschaft. Ein Hörstück von Elfriede Jelinek". Gesendet am 11.2.1990. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "Die Ausgesperrten. Ein Hörspiel von Elfriede Jelinek". Gesendet am 4.3.1990 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Einführung zu "Erziehung eines Vampirs. Ein Hörspiel von Elfriede Jelinek". Gesendet am 25.3.1990 im Süddeutschen Rundfunk. Skripten des SDR. S. 1f.
- Das Schöpfergeschöpf. In: protokolle 2. 1990. S. 13-15.
- Ich möchte seicht sein. In: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Frankfurt a. M. 1990. S. 157-161. [Erstveröffentlichung in Auszügen 1983]
- Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie). In: Fuchs, Christian (Hg.): Theater von Frauen in Österreich. Frankfurt a. M. 1991. S. 11-18.
- Wie der Herr so sein Krieg. Nachbemerkung einer Unmündigen zu den Vollmundigen. [Zum Golfkrieg] In: Die Zeit. Nr. 14. 29.3.1991. S. 61.
- An uns selbst haben wir nichts. Rede bei der Großdemonstration gegen Ausländerfeindlichkeit am 8. November in Wien. In: Salto. 22.11.91. S. 10.
- Mit dem Hören spielt man nicht. In: Das Erste. Die Zeitschrift über Fernsehen und Radio. Nr. 1. Jan. 1992. S. 37.
- Das zweite Gesicht (über Marlene Dietrich). In: Die Zeit. Nr.20. 15.5.1992.
- An den, den's angeht. In: Wespennest 91. 1993. S. 35f. [= Epilog zur Volkstheater-Inszenierung von Wolken.Heim.]
- Die Schweigenden. In: Der Standard. 16.2.1995. S. 29.
- Gebirgslandschaft mit Unglücksfall. Aus dem neuen Roman: Prolog zu "Die Kinder der Toten". In: Süddeutsche Zeitung. 12./13.8.1995. S. III.
- Sinn egal. Körper zwecklos. In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/SINN-EGA.HTM>. 1997. S. 1-3.

Prinzessinnen! Brennendes Unterholz! Zu Jürgen Messensees Infantinnen. 1997. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/messense.htm>.

Die Prinzessin der Unterwelt. In: Die Zeit. 2.1.1998.

Zu Franz Schubert. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fschubert.htm>.

Die Instrumente stimmen. (zu Martin Walsers Friedenspreis-Rede) 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fwalsers.htm>. [Erstveröffentlichung in: Die Gemeinde. Wien. Nov. 1998]

Das Maß der Maßlosigkeit. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. [Erstveröffentlichung in: Die Zeit. 5.2.1998]

Brecht aus der Mode. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. [Erstveröffentlichung in: Berliner Tagesspiegel. 10.2.1998]

Na, das wäre aber wirklich nicht nötig gewesen. Leserbrief an den Spiegel. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/ffreud.htm>.

Laß dir raten: gründe Staaten! 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fschling.htm>.

Alles oder Nichts. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. S. 1f. [Erstveröffentlichung in: Theater der Zeit. 1998]

Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 1998. In: Frankfurter Rundschau. Nr. 247. 24.10.1998. S. ZB3

Ein Volk. Ein Fest. In: Die Zeit. Nr. 12. 18.3.1999. S. 53.

Wer weiß, was wer über wen wo sagt... Aufnehmen und wieder wegschicken: Über den "Anstand" österreichischer Asylpraxis. In: Der Standard. 26.7.1999.

Moment! Aufnahme! 1999. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fMoment.htm>. S. 1f. [Erstveröffentlichung im November 1999 in Ba.Sta (München), Falter (Wien), Frankfurter Rundschau und Tages-Anzeiger (Zürich)]

Elfriede Gerstl. Laudatio gehalten am 28.11.99 anlässlich der Verleihung des Erich-Fried-Preises an Elfriede Gerstl. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fgerstl.htm>. S. 1-4.

Vom Volksbegehren zum Volk der Wahl. Rechthaben und Spaß haben. Vorrede zur Wolken.Heim.-Lesung im Wiener Volkstheater. Am österreichischen Nationalfeiertag 1999. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fFeiertag.htm>. S. 1.

Was zu fürchten vorgegeben wird. Rede gehalten am 12.11.1999 auf der Demonstration gegen Rassismus und Fremdenfeindlichkeit in Österreich. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/f12nov.htm>. S. 1.

Meine Art des Protests. In: Der Standard. 7.2.2000.

Paula Wessely. In: Format. Wien. 15.5.2000.

Rotz. Rede gehalten am 16.3.2001 auf der Antirassismus-Kundgebung der Demokratischen Offensive in Wien. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaerz.htm>

Hier sitz' ich, und forme ein Menschenpaket nach meinem Bilde. In: Süddeutsche Zeitung. 9./10. 3.2002. S.17.

#### **4. Interviews, Gespräche und Fragebögen**

- Bandhauer, Dieter: "Ich bin kein Theaterschwein". In: Falter 12. H. 16. Wien. 1990. S. 8f.
- Bei, Neda u. Wehowski, Branka: Die Klavierspielerin. In: Die Schwarze Botin. H. 24. 1984. S. 3-9 u. 40-46.
- Biller, Maxim: "Sind Sie lesbisch, Frau Jelinek?" In: Tempo. H. 4. 1990. S. 144-147. [falsche Seitenzahl in allen anderen Bibliographien]
- Biron, Georg: "Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder." In: Die Zeit. Nr. 40. 28.9.1984. S. 47f.
- Braun, Adrienne: Tarzan, Jane und weiße Wäsche. In: Stuttgarter Zeitung. 11.7.1991. S. 38.
- Breicha, Otto: "Pop ist gut!" In: Kurier. 17.5.1969. S. 8.
- Busch, Frank: Lippen schweigen, blutige Geigen. In: Süddeutsche Zeitung. 17.2.1987.
- Carp, Stefanie: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. 1996. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>. S. 1-6. [Erstveröffentlichung in: Theater der Zeit. Mai/Juni 1996]
- Classen, Brigitte: Das Liebesleben in der zweiten Natur. In: Anschläge. H. 7/8. 1989. S. 33-35.
- Deuber-Mankowsky, Astrid u. Konnertz, Ursula: Erschrecken vor dem Denken. Elfriede Jelinek über das Unterlaufen der Philosophie mittels weiblicher Ungenauigkeit. In: Auf 82. Wien. Dez. 1993. S. 7-9.
- Fragebogen der FAZ. In: FAZ-Magazin. 13.7.1984.
- Friedl, Harald u. Peseckas, Hermann: Interview mit Elfriede Jelinek. In: Friedl, Harald (Hg.): Die Tiefe der Tinte. Salzburg. 1990. S. 27-51.
- Gross, Roland: Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Süddeutsche Zeitung. 20.1.1987a. S. 10.
- Gross, Roland: Die Lady - ein Vampir? In: Theater heute 28. H. 4. 1987b. S. 34f.
- Hager, Angelika u. Sichrovsky, Heinz: Gipfel der Lust. Elfriede Jelinek und Paulus Manker im Dialog über Sexualität, Pornographie und Kunst. In: Basta. H. 2. 1989. S. 102-107.
- Hahn, Thomas: Elfriede Jelinek, Stückeschreibende Kunstathletin. In: Süddeutsche Zeitung. 21./22.2.1998.
- Hartmann, Rainer: Schreiben in einer Männerwelt. In: Kölner Stadt-Anzeiger. 2.12.1986.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: Wo nichts ist, kann nichts vergeudet werden. Gesellschaft und Obszönität, Lust und Schreiben, Männer und Frauen: Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Frankfurter Rundschau Nr. 54. 4.3.2000. S. ZB3.
- Hoffmeister, Donna: Interview mit Elfriede Jelinek. In: dies.: Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle. Gespräche mit Schriftstellern über Arbeit in der Literatur. Bonn. 1989. S. 120-133.

- Honickel, Thomas: Gesellschaft auf dem OP-Tisch. In: Tip-Magazin. Nr. 12. H. 22. 1983. S. 160-163.
- Honickel, Thomas: "Ich hab mich nie mit Weiblichkeit identifiziert." In: Münchner Buch-Magazin. H. 42. 1985. S. 12-16.
- Hüfner, Agnes: Warum ist das Schminken für Sie wichtig, Frau Jelinek. In: FAZ-Magazin. 30.10.1986. S. 94f.
- Kospach, Julia: Manchen fehlt ein Enzym. Verantwortung für Unterhaltung wird nicht übernommen: Elfriede Jelinek und ihr neuer Roman. In: Berliner Zeitung. 11.9.2000.
- Lachinger, Renate: Kinder, Marsmenschen und Frauen. In: Salz 15. H. 4. 1990. S. 40-46.
- Lahann, Birgit: "Männer sehen in mir die große Domina." In: Stern 41. Nr. 37. 1988. S. 76-80.
- Lamb-Faffelberger, Margarete: Interview mit Elfriede Jelinek. In: dies: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse: Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. New York - San Francisco - Bern - Baltimore - Frankfurt a. M. - Paris - London. 1992. S. 183-200.
- Löffler, Sigrid: Jedes Werk von ihr ist eine Provokation: In: Brasch, Peter (Hg.): Bücher. Was Frauen schreiben. Was Frauen lesen. Hamburg. 1983. S. 27-29.
- Löffler, Sigrid: "Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen." In: Profil 25. H. 13. 1989. S. 83-85.
- Mayer, Margit J.: Tolle Robe, geknechtete Frauen. In: Wiener 4. H. 47. 1984. S. 101.
- Meyer, Adolf-Ernst: Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich und Adolf-Ernst Meyer: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg. 1995. S. 9-74.
- Moser, Gerhard: "Ich bin eine Provinzautorin". Gespräch mit Elfriede Jelinek. 2000 [http://kultur.orf.at/orfon/kultur/000904-4094/4095txt\\_story.html](http://kultur.orf.at/orfon/kultur/000904-4094/4095txt_story.html). S. 1-3. [gesendet in ON Kultur]
- Müller, André: Ich lebe nicht. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Die Zeit. Nr. 26. 22.6.90. S. 55f.
- Münchner Literaturarbeitskreis: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: mamas pfirsiche - frauen und literatur. Nr. 9/10. 1978. S. 170-181.
- Nicolin, Mechthild: "Frauen sollen sich endlich durch ihren Kopf definieren". Ein G.A.-Gespräch über "Clara S." mit Elfriede Jelinek. In: General-Anzeiger für Bonn. 24.9.1982.
- Nüchtern Klaus: "Erlösung gibt es nicht". Interview mit Elfriede Jelinek. In: Falter. Nr. 36. Wien. 2000. S. 20, 49 u. 51.
- Presber, Gabriele: "...das Schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt...". In: dies. (Hg.): Die Kunst ist weiblich. München. 1988. S. 106-131.
- Presber, Gabriele: Interview mit Elfriede Jelinek. In: dies.: Frauenleben, Frauenpolitik. Rückschläge und Utopien. Tübingen. 1992. S. 7-37.
- Reiter, Wolfgang: Elfriede Jelinek. In: ders.: Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien. 1993. S. 14-27.



- Roeder, Anke: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: dies. (Hg.): Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a. M. 1989. S. 141-160.
- Roeder, Anke: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. 1996. In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/FINTERVW.HTM>. S. 1-2.
- Roscher, Achim: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: neue deutsche literatur 39. H. 459. 1991. S. 41-56.
- Ruschig, Chirine: Die Welt mit der Sprache neu bauen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihr Verhältnis zur Psychoanalyse. In: Der Standard. 16./17.10.1999.
- Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge 27. H. 6. 1981. S. 99-128.
- Schwarzer, Alice: Ich bitte um Gnade. In: Emma. H. 7. 1989. S. 50-55.
- Seegers, Armgard: "Menschen interessieren mich nicht". Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Hamburger Abendblatt. 21.10.1993.
- Sichrovsky, Heinz u. Klein, Gaby: "Wir haben verloren, das steht fest." In: Basta. H. 4. 1990. S. 176-180.
- Stadler, Franz: Mit sozialem Blick und scharfer Zunge. In: Volksstimme Wien. 24.8.1986.
- Stadler, Franz: Krankheit und Wärmetod. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Volksstimme Wien. 28.2.1990. S. 7
- Streibel, Robert: Für das Recht der Frau auf Künstlertum. Ein Gespräch mit der Autorin von "Clara S.", der Österreicherin Elfriede Jelinek. In: Volksstimme Wien. 14.10.1982. S. 9.
- Sucher, Bernd C.: Ich bin eine Buhfrau. In: Süddeutsche Zeitung. 23.9.1987. S. 41.
- Streeruwitz, Marlene: Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Emma. Sept/Okt 1997. S. 54-63.
- szz (stimmen zur zeit): "Unpolitischer Pazifismus ist nicht möglich..." In: Bulletin des österreichischen Friedensrats. H. 107. 1986. S. 18f.
- Vasant, Jaqueline: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Deutsche Bücher 15. H. 1. 1985. S. 1-9.
- Venckute, Jolita: Lust: Elfriede Jelinek im Zenit der Ruhms? 1998. <http://www.hagilil.com/archiv/9812/jelinek.htm>. S. 1-3.
- Volksstimme: Das Beste gerade gut genug. Romanautorin Elfriede Jelinek. In: Volksstimme Wien. 3.9.1976.
- Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt u. Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek. Dossier 2. Graz. 1991. S. 9-19.

## **II. SEKUNDÄRLITERATUR ZU ELFRIEDE JELINEK**

- Alms, Barbara: Triviale Muster - "hohe Literatur" Elfriede Jelineks frühe Schriften. In: Umbruch 6. H.1. 1987. S. 31-35.
- Annuß, Evelyn: Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*. In: Sprache im technischen Zeitalter 153. 38. Jg. April 2000. S. 32-49.
- Appelt, Hedwig: Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift. Weinheim - Berlin. 1989.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Elfriede Jelinek. Text + Kritik. H. 117. München. 1993.
- Baier, Lothar: Abgerichtet, sich selbst zu zerstören. Ein Roman, der seine Gesellschaftskritik in Sprache verpackt. In: Süddeutsche Zeitung. 16./17.7.1983.
- Bartsch, Kurt u. Höfler, Günther (Hg.): Elfriede Jelinek. Dossier 2. Graz. 1991.
- Bartsch, Kurt: "Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln." Zu Elfriede Jelineks Filmbuch *Malina*. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 173-179.
- Baumann, Gunther: Heilig ist ihr nur der Zorn. In: Kurier. 17.11.1985. S. 8.
- Bayer, Brigitta: Schreiben (und Verlegen) als Angriff auf das Patriarchat. In: Aspöckberger, Friedbert u.a. (Hg.): Zeit ohne Manifest? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Wien. 1987. S. 79-90.
- Baumann, Gunther: Die Jelinek im "Wolken.Heim." In: Kurier. 28.3.1993. S. 21.
- Beth, Hanno: Elfriede Jelinek. In: Puknus, Heinz (Hg.): Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart. München. 1980. S. 133-138.
- Blanken, Janet: Elfriede Jelineks "Lust" als postmoderner Roman. Diplomarbeit. 1993. Brosch. Universität Wien. Nicht im Handel.
- Bönninghausen, Marion: Sprachkörper und Körpersprache. Elfriede Jelineks *Nora* im Unterricht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Zeitgenössisches Theater und Unterricht. 48. Jg. H. 3/2001. S. 452-468.
- Bormann, Alexander von: "Von den Dingen, die sich in den Begriffen einnisten". Zu Stilformen Elfriede Jelineks. In: Kleiber, Caroline u. Tunner, Erika (Hg.): Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Bern - Frankfurt a. M. - New York. 1986. S. 27-54.
- Bormann, Alexander von: Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman "Die Liebhaberinnen". In: Gürtler. 1990. S. 56-75.
- Brandle, Rea: Wut, Wut, Wut, eine ungeheuerlich produktive Wut. In: Tagesanzeiger Zürich. 16.2.87. S. 11.
- Brüggemann, Margret: Schonungsloses Mitleid. Elfriede Jelinek: Die Liebhaberinnen. In: dies.: Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der siebziger Jahre. Amsterdam. 1986. S. 146-172.

- Burdorf, Dieter: "Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier". Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 21. H. 66. 1990. S. 29-36.
- Busch, Frank: Lippen schweigen, blutige Geigen. In: Süddeutsche Zeitung. 17.2.1987.
- Caduff, Corinna: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek - Theatertexte. Bern - Berlin - Frankfurt a. M. - New York - Paris - Wien. 1991.
- Cerha, Michael: Der Plan der allgemeinen Schuld. In: Der Standard. 21.10.1996.
- Cerha, Michael: Gespaltene Empfindung der Welt. In: Der Standard. 19.10.1998.
- Cerny, Karin: Elfriede Jelinek: Ein Sportstück. 1998. In: <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/jelinek/>
- Chh: Kritisch gehört. Untergang eines Tauchers. In: Stuttgarter Zeitung. 10.10.1989.
- Chh: Kritisch gehört. Die Ausgesperrten. In: Stuttgarter Zeitung. 7.3.1990.
- Claes, Oliver: Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg. Bielefeld. 1994.
- Demetz, Karin: Zur Medienkritik bei Elfriede Jelinek. Diplomarbeit. Wien. 1988.
- Demmer, Erich: Die Dornen der blauen Blume. Romantische Zitate in Elfriede Jelineks neuestem Buch "Wolken. Heim." In: Oberösterreichisches Tagblatt. Linz. 14.2.1990a.
- Demmer, Erich: Köstlicher Zitatenfriedhof. Volkstheater: Elfriede Jelineks "Krankheit oder Moderne Frauen". In: Arbeiter Zeitung Wien. 24.4.1990b.
- Demmer, Erich: Zwei Mini-Opern von Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth. In: Arbeiter Zeitung. Wien. 21.5.1991.
- Detering, Heinrich: Mit dem Hammer erzählt. Elfriede Jelinek, "Gier". In: Literaturen 11/2000, S. 15-18.
- Doll, Annette: Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen. Stuttgart. 1994.
- Doll, Annette: Fortsetzung des KLG-Eintrags zu Elfriede Jelinek. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München. 1989. S. 5-7.
- Dormagen, Christel: Scheitern: sehr gut. Elfriede muß sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik. In: Arnold. 1993. S. 86-94.
- E.P.: Ferngesehen. [Ankündigung von Ramsau am Dachstein] In: Die Wahrheit. Graz. 23.5.1976.
- Eckes, Birgit: Von Männern und Frauen. Studiobühnen-Aufführung eines Hörspiels von Elfriede Jelinek. Kölnische Rundschau. 7.7.1987.
- Engelhard, Günter: Eine Frau macht Männchen. Uraufführung der Schumann-Farce "Clara S." in Bonn. In: Rheinischer Merkur. 1.10.1982.

- Erdle, Birgit R.: "Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret". Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks. In: Knapp, Mona u. Labrousse, Gerd (Hg.): Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 29. Amsterdam - Atlanta. 1989. S. 323-341.
- Fiddler, Allyson: There goes that word again, or, Elfriede Jelinek and Postmodernism. In: dies. (Hg.): Elfriede Jelinek: Framed by Language. Riverside, Calif. 1994. S. 129-159.
- Fischer, Heike: Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks. Univ. Diss. Augsburg. 1995.
- Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen "Die Liebhaberinnen" und "Die Klavierspielerin". St. Ingbert. 1991.
- Fliedl, Konstanze: "Echt sind nur wir!" Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler. 1991a. S. 57-77.
- Fliedl, Konstanze: Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks. In: Walter Buchebner Gesellschaft. 1991b. S. 95-104.
- Fliedl, Konstanze: Vorwort. In: Walter Buchebner Gesellschaft. 1991c. Wien - Köln. 1991c. S.7f.
- Freund, Jutta: Die Klavierlehrerin. In: Wespennest. H. 53. 1983. S. 44f.
- Friedrich, Regine: Nachwort. In: Elfriede Jelinek: Krankheit oder moderne Frauen. Köln. 1987. S. 84-93.
- Fuchs, Christian: Vorwort. In: ders. (Hg.): Theater von Frauen in Österreich. Frankfurt a. M. 1991. S. 5-9.
- Fuchs, Renate: Biographien, Materialien. In: Fuchs, Christian (Hg.): Theater von Frauen in Österreich. Frankfurt a. M. 1991. S. 183-220.
- Fuhrmann, Wolfgang: Das Singen der Lämmer. Vorläufige Annäherung an ein Musiktheater von Olga Neuirth und Elfriede Jelinek. In: Der Standard. 19./20.6.1999.
- GeHa: Radiodays. In: die tageszeitung. Berlin. 21.4.1994.
- Germann, Heide: Deutscher Abgesang. Hörspiel von Elfriede Jelinek. In: Darmstädter Echo. 23.9.1992.
- Gerstl, Elfriede: "Schrilleres weiß ich nicht anzubieten". Die Frau als Wutableiter. In: <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/austria/jelinek.html>. Entnommen am 17.7.1998. S. 1f.
- Geyer-Ryan: Frauenwelt und Männergewalt. Nachwort. In: dies. (Hg.): Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte? Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek u.a. München. 1982. S. 245-251.
- Graf, Hansjörg: Erotische Verwirrspiel eines Romans. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 190-192.
- Graßl, Gerald: Frauen und andere Unterdrückte. In: Die Wahrheit. Graz. 20.4.1978.
- Gugg, Anton: Senioren-Tarzan an Ersatzliane. Wiener Festwochen: Mini-Opern von Elfriede Jelinek und Olga Neuirth. In: Die Welt. 24.5.1991.

- Gürtelschmied, Christin: Ein Nichts aus Heesters und Batman. Wiener Festwochen: Miniopern von Olga Neuwirth nach Jelinek-Texten. In: Tiroler Tageszeitung. 21.5.1991. S. 10.
- Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a. M. 1990a.
- Gürtler, Christa: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: dies. (Hg.): 1990b. S. 120-134.
- Gürtler, Christa: Hölderlin und die RAF. In: Falter. Nr. 26. Wien. 1990c. S. 7.
- Gürtler, Christa: Die Bewegung des Schreibens. Annäherungen an neuere Texte österreichischer Autorinnen. In: Walter Buchebner Gesellschaft. 1991. S. 105-118.
- Ha: Vortrag Elfriede Jelinek. In: Die Presse Wien. 25.10.1975.
- Ha: Steckbrief. In: Die Presse Wien. 18.12. 1976.
- Halpert, Marta: Elfriede Jelinek. Feindin der Männer und Frauen. In: Wochenpresse Wien. H. 20. 1990. S. 70.
- Halter, Martin: Echtes Wiener Blut für eine Vampirin. In: <http://www.tages-anzeiger.ch/archiv/98oktober/981017/131957.HTMS>. S. 1-3. [Erstveröffentlicht im Tager-Anzeiger Zürich. 17.10.1998]
- Harppecht, Klaus: So ein großer Haß und so ein kleines Land. In: Titel. H. 2. 1985. S. 64-67.
- Hartmann, Rainer: Der Alpenkönig spielt Gewissen und endet als Zerrissener. In: Kölner Stadt-Anzeiger. 12.11.1985.
- Hartmann, Rainer: Alptraum von der reinen Männerwelt. In: Kölner Stadt-Anzeiger. 14.2.1987.
- Haß, Ulrike: Peinliche Verhältnisse. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Dramaturgische Gesellschaft Berlin (Hg.): Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87. Autorinnen. Berlin. 1988. S. 86-94.
- Haß, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Arnold. 1993. S. 21-30.
- Heidemann-Nebelin, Klaudia: Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. Bonn. 1994.
- Henrichs, Benjamin: A Hetz. Elfriede Jelineks "Burgtheater" in Bonn. In: Die Zeit. Nr. 47. 15.11.1985. S. 59.
- Hensel, Georg: Gehemmte weibliche Kunstproduktion. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 29.9.1982.
- Hierholzer, Michael: "Der selbstzerstörerische Exzeß einer Schriftstellerin". Peter Eschberg inszeniert Elfriede Jelineks "Sportstück" am Frankfurter Schauspiel. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 22.11.1998a. S. 25.
- Hierholzer, Michael: Die Welt als Fitneßstudio. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 29.11.1998b. S. 29.

- Hillgruber, Katrin: Hörspiel am Sonntag: Ein Fink, ein Paar, vier Halbstarke. In: Süddeutsche Zeitung. 3./4.3.1990. S. 31.
- Hillgruber, Katrin: Hörspiel-Premiere im BR. "Ein einzig Volk von Gegnern". Gegen den Mythos der unpolitischen Kunst: Elfriede Jelineks "Burgteatta". In: Süddeutsche Zeitung. 26.4.1991. S. 14.
- Hoff, Dagmar von: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler. 1990. S. 112-119.
- Hoffmann, Yasmin: "Noch immer riecht es hier nach Blut." Zu Elfriede Jelineks Stück 'Krankheit oder moderne Frauen'. Cahier d'Études Germaniques. Nr. 20. 1991a. S. 191-204.
- Hoffmann, Yasmin: "Hier lacht sich die Sprache selbst aus." Sprachsatire - Sprachspiele bei Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler. 1991b. S. 41-55.
- Höfler, Günther: Vergrößerungsspiegel und Objektiv: Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 155-172.
- Jandl, Paul: Mythen. Schmutz. Existentialismus. Film. Zu Elfriede Jelineks "Die Ausgesperrten". In: Findeis, Michaela u. Jandl, Paul (Hg.): Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980. Wien - Köln. 1989. S. 17-30.
- Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Literaturmagazin. H. 23. 1989. S. 135-148.
- Janz, Marlies: Mythendestruktion und >Wissen<. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman "Die Ausgesperrten". In: Arnold. 1993. S. 38-50.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart. 1995.
- Jaschke, Gerhard: Elfriede Jelinek - Wolken.Heim. In: Exlibris. Ö1. 25.3.1990.
- Jeannée, Michael: Miese Hetzjagd! In: Kronenzeitung Wien. 1.12.1985. S. 18f.
- Kaindlstorfer, Günter: Elfriede Jelinek über ihr Buch "Ein Sportstück". <http://www.dradio.de/literatur/gepraechе/jelinekelfriede.html>. [Gesendet in der Reihe Literatur im Deutschlandradio am 21.1.1998]
- Karasek, Hellmuth: Auf dem Altar des männlichen Genies. In: Der Spiegel. Nr. 40. 1982.
- Kathrein, Karin: Weib kreativ, Mann hohl. "Clara" von Elfriede Jelinek in Bonn uraufgeführt. In: Die Presse. Wien. 27.9.1982.
- Kathrein, Karin: Der blutige Mord in der Traumfabrik. In: Die Presse. Wien. 12.11.1985.
- Kerschbaum, Ulrike: Die Darstellung von alltagsbezogenen Problemen im Hörspiel. Dissertation an der Universität Wien. 1978.
- Klöckner, Klaus: Hör-, Spiel- und Lesbares. Ein Vorwort. In: ders (Hg.): Und wenn du dann noch schreist... Deutsche Hörspiele der siebziger Jahre. München. 1980. S. 7-28.
- Koch, Martina: Die Sprache beim Wort genommen - Sprachkritik als Gesellschaftskritik bei Elfriede Jelinek. Diplomarbeit. Wien. 1986.

- Kofler, Gerhard: Elfriede Jelinek. Portrait der Autorin. In: Deutsche Volkszeitung. Düsseldorf. 2.11. 1978.
- Koppensteiner, Jürgen: Anti-Heimatliteratur in Österreich. Zur literarischen Heimatwelle der siebziger Jahre. In: Modern Austrian Literature. Vol. 15. Nr. 2. 1982. S. 1-11.
- Kosler, Hans Christian: Elfriede Jelinek. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München. 1989. S. 1-4. (fortgesetzt von Annette Doll u. Ulrike Haß)
- Kosler, Hans Christian: Bukolit in der Bakalitwelt. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 192-194.
- Kratzer, Walter: "Da kann man nur holzen und dreinschlagen". In: Stern 32. H. 42. 11.10.1979. S. 300-302.
- Krieger, Hans: Die Deformation des Weiblichen. Amélie Niermeyer inszenierte Elfriede Jelineks Stück "Krankheit oder Moderne Frauen" im Cuvilliéstheater München. In: Nürnberger Nachrichten. 12.3.1998. S. 20.
- Kruntorad, Paul: Was geschah, als Elfriede Jelinek Ibsen verließ: Uraufführung einer "Nora"-Projektion in Graz. In: Theater heute. Nr. 11. 1979a. S. 63.
- Kruntorad, Paul: Nora solidarisiert sich nicht. Elfriede Jelineks Fortsetzung des Ibsen-Stücks. In: Frankfurter Rundschau. 25.10.1979b.
- Kunstreich, Tjark: Zu alt, zu schrill, zu Jelinek. Das deutsche Feuilleton ist unzufrieden mit der diesjährigen Büchnerpreisträgerin. In: Jungle World. Berlin. 3.6.1998.
- Lamb-Faffelberger, Margarete: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse: Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. New York - San Francisco - Bern - Baltimore - Frankfurt a. M. - Paris - London. 1992.
- Landes, Brigitte: Kunst aus Kakanien. Über Elfriede Jelinek. Eine Lesung. Ein Gespräch. Eine Uraufführung. In: Theater heute 27. H. 1. 1986. S. 7f.
- Leeb, Ortfried: Die Ramsauer Sennerin. In: Neue Zeit. Graz. 23.5.1976.
- Leiprecht, Helga: Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek. In: DU. Nr. 700. Oktober 1999. S. 2-4.
- Leitner, Sebastian: Das Gespeißel der Elfriede Jelinek. In: Kurier. Wien. 12.12.1986.
- Levin, Tobe Joyce: Gespräch des Münchner Literaturarbeitskreises über "Die Liebhaberinnen". In: mamas pfirsiche - frauen und literatur 8. 1978. S. 58-68.
- Levin, Tobe Joyce: Political Ideology and Aesthetics in Neo-feminist german fiction: Verena Stefan, Elfriede Jelinek, Margot Schroeder. Diss. Ithaca (NY) Cornell University. 1979.
- Levin, Tobe Joyce: Introducing Elfriede Jelinek: Double Agent of feminist Aesthetics. In: Women's studies international Forum. Vol. 9. Nr. 4. 1986. S. 435-442.
- Levin, Tobe Joyce: Jelinek's Radical Radio. Dekonstruktung the Woman in Context. In: Women's studies international Forum. Vol. 14. Nr. 1/2. 1991. S. 85-98.

- Leyer, Katja: Koriander! Zyankali! Feministische Kochallüren zwischen Sein und Bewußtsein. In: Jungle World. Berlin. 20.1.1999.
- Liessmann, Konrad Paul: Ein uralter Kampf neu inszeniert. In: Der Standard. 30.1.1998. S. A.A36.
- Lindner, Christian: In der Waldheimen und auf Haidern. Elfriede Jelinek erhielt der Kölner Heinrich-Böll-Preis. In: Süddeutsche Zeitung. 4.12.86. S. 48.
- Lingens, Peter Michael: Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek? In: Profil. Nr. 48. 25.11.1985. S. 12-16.
- Löffler, Sigrid: Nora, ganz ohne Puppenheim. In: Profil 10. Nr. 42. 1979. S. 78.
- Löffler, Sigrid: Weltdame, schön böse. In: Profil 11. H. 22. 1980. S. 62f.
- Löffler, Sigrid: Der sensible Vampir. In: Emma. H. 10. 1985. S. 32-37.
- Löffler, Sigrid: "Was habe ich gewußt? - Nichts." Künstler im Dritten Reich: Fragen nach der verdrängten Vergangenheit. In: Theater heute 27. H. 1. 1986a. S.2-6 u. 9-11.
- Löffler, Sigrid: Demonstration gegen die Vergeßlichkeit. Wie die Wiener gegen die Wahl Kurt Waldheims zum Bundespräsidenten protestieren. In: Die Zeit. Nr. 30. 18.7.1986b. S. 44.
- Löffler, Sigrid: Die Unlust an der Männerlust. Profil. Wien. Nr. 13. 28.3.1989. S. 80-85.
- Löffler, Sigrid: Um die Ecke gedacht. In: Die Zeit. 29.1.1998. S. 51.
- Luserke, Matthias: Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks "Lust" als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats. In: Arnold. 1993. S. 60-67.
- Makk, Stefan: Ein politisches Stück, ein Stück übers Kapital. In: Kleine Zeitung. Graz. 6.10.79. S. 20.
- Mattheiss, Uwe: Servus, Kanzler! Martin Wuttke deklamiert Elfriede Jelineks "Haidermonologe". In: Süddeutsche Zeitung. 24./25.6.2000.
- Matuschek-Labitze, Birgit: Ein sadistischer Zahnarzt und sein Werk. Hörspiel im BR. In: Süddeutsche Zeitung 29.8.1989a. S. 34.
- Matuschek-Labitze, Birgit: Die Macht der Masochistin. Elfriede Jelinek als Hörspiel-Autorin. In: Süddeutsche Zeitung 7./8.10.1989b. S. 31.
- Mertl, M.: Comics von der Frauenfront. Künstlerhaus: Mini-Operas von Olga Neuwirth. In: Kurier Wien. 21.5.1991. S. 12.
- Meyer, Anja: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs. Hildesheim. 1994.
- Meyer, Eva: Den Vampir schreiben. Zu "Krankheit oder Moderne Frauen". In: Gürtler. 1990. S. 98-111.
- Niemann, Norbert: "Selber das Fernsehen werden, das wär's". In: DU. Nr. 700. Oktober 1999. S. 37-39.
- N.N.: Hörspiel um den Emanzipationsversuch einer Frau. Hörfunk 15.2.1979. In: Hörzu. Nr. 6. 1979.



- N.N.: Frauenbilder (8). Frauenliebe - Männerleben. Eine musikalische Tragödie von Elfriede Jelinek. In: SDR Hörspiel Feature. Sommerhalbjahr 1982. S. 20.
- N.N.: Hörspiel von Elfriede Jelinek. In: Volksstimme Wien. 8.6.1984. S. 9.
- N.N.: Wenn der Zahnarzt einen Vampir liebt. Hörfunk 29.8.1986. In: Hörzu. Nr. 34. 1986.
- N.N.: Literatur in Österreich 1. In: Die Presse. Wien. 12.9.1991. S. 19.
- N.N.: Literatur. Die Hörspiel-Premiere Burgteatta. In: Der Standard. 17.9.1991. S. 15.
- N.N.: Radfahrer contra Motorradfahrer. In: ORF aktuell. 25.8.1992. S. 3.
- N.N.: Literatur. Aus dem Hörspiel-Repertoire. In: Der Standard. 29.8.1992. S. 10.
- N.N.: Hörfunktips. Hörspiel Wolken.Heim. In: Kölner Stadt-Anzeiger. 3.8.1994.
- N.N.: Stecken, Stab, Stangl. Ein Hörspiel von Elfriede Jelinek. In: BR-Radiozeitung. München. 2.11.1996. S. 4.
- N.N.: Altes Schlitzohr. Der Bayrische Rundfunk sendet "Die Jubilarin" von Elfriede Jelinek. In: Süddeutsche Zeitung. 25.6.1997. S. 26.
- N.N.: Elfriede Jelinek. Die Jubilarin. In: Bayrischer Rundfunk. Hörspiel und Medienkunst. 1997/1. S. 64.
- N.N.: Hörspiel-Programm 18.6.1998. 22.05 Uhr. Elfriede Jelinek: er nicht als er. In: <http://www.br-online.de/bayern.../einzelndungen/19990618.html>
- Nolden, Rainer: Die Flucht aus dem Puppenhaus. In: Die Welt. 30.3.1990.
- Nyssen, Ute: Nachwort. In: Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Hg. von Ute Nyssen. Köln. 1984. S. 151-162.
- Olbert, Frank: Mitten aus dem Illustriertenleben. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 225-228.
- Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen. 1996.
- Pohl, Ronald: Die Jelinek als Domina und Gnadenmutter. Bernd R. Bienert inszeniert "er nicht als er" am Volkstheater. In: Der Standard. 12.11.1999.
- Pollak, Anita: Wortschwall aus undichter Dichtung. In: Kurier Wien. 19.8.1995. S. 24.
- Polt-Heinzl, Evelyn: Nachwort zu. Jelinek, Elfriede: Wolken.Heim. Stuttgart. 2000. S. 40-63.
- Pucharski, Astrid: Sport: Die Organisation menschlicher Unmündigkeit. 1998. [http://www.unet.univie.ac.at/~a9201826/read/r198\\_7.htm](http://www.unet.univie.ac.at/~a9201826/read/r198_7.htm)
- Pütz, Susanne: Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur. Bielefeld. 1992.
- Puhl, Widmar: Mit Konserven auf den Einödhof. In: Die Welt. 1.2.1986.

- R.V.: Kritisch gehört. Wenn die Sonne sinkt ... In: Stuttgarter Zeitung. 24.7.1985.
- Rasper, Christiane: "Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich." Die satirische Inszenierung des pornographischen Diskurses. In: Liebes- und Lebensverhältnisse: Sexualität in der feministischen Diskussion / Interdisziplinäre Frauenforschungsgruppe Frauenforschung (IFF). Frankfurt a. M. 1990. S. 121-140.
- Rauh, Sabine: Fasching im Advent. Elfriede Jelineks "Abendwind" als Hörspiel auf Bayern 2. In: Süddeutsche Zeitung. 30.11.1992. S. 18.
- Reichensperger, Richard: Todesrituale der Macht. In: Der Standard. 13.11.1999.
- Riedle, Gabriele: They call her Elfie. In: Literatur konkret. H. 12. 1987/88. S. 6-9.
- Riedle, Gabriele: Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung. In: Arnold. 1993. S. 95-103.
- Rigendinger, Rosa: Eigentor. In: Arnold. 1993. S. 31-37.
- Roeder, Anke: Der andere Blick. In: dies. (Hg.): Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a. M. 1989. S. 7-26.
- Rögl, Heinz: Männereitelkeiten, lächerlich. Wiener Festwochen: Zwei Opern von Jelinek/Neuwirth. In: Salzburger Nachrichten. 21.5.1991.
- Roschitz, Karlheinz: Plastikoper von gestern. In: Neue Kronen Zeitung. 21.5.1991.
- Rosenthaler, Gerhard: Aus dem Vokabular der Avantgarde. In: Neue Zeit. Graz. 23.5.1991.
- Rothschild, Thomas: Elfriede Jelinek, Sigrid Löffler und die Wichtelmänner. Wie einer bedeutenden Schriftstellerin im Geschlechterkampf die Maßstäbe abhanden kamen und einer Journalistin das von ihr entscheidend geprägte System einen Streich spielte. In: Wespennest. H. 94. 1994. S. 5-10.
- Saenft, Jakob: Mythos Deutschland. Elfriede Jelineks "Wolken.Heim". In: Volkszeitung Berlin. 25.5.1990. S. 9f.
- Schaad, Isolde: Der ewige Frevel. In: Du. Nr. 700. Oktober 1999. S. 12f und XXIV.
- Scharang, Michael: Lebenslexier auf dem Misthaufen. In: Literatur Konkret 14. 1989/1990. S. 6-10.
- Scharang, Michael: Herzblut contra Pisse. In: ders: Das Wunder Österreich. Oder wie es in einem Land immer besser und dabei immer schlechter wird. Essays, Polemiken, Glossen. Wien - Zürich. 1989. S. 135-138.
- Schestag, Uda: Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. Bielefeld. 1997.
- Schirmer, Bernd: Vorwort zu ders. (Hg.): Das Wunder von Wien. 16 österreichische Hörspiele. Leipzig. 1987. S. 5-18.
- Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks "Lust" (1989). Tübingen. 1994.

- Schmid-Bortenschläger, Sigrid: Der analytische Blick. In: Kleiber, Carine u. Tunner, Erika (Hg.): Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Bern - Frankfurt a. M. - New York. 1986. S. 109-129.
- Schmid-Bortenschläger, Sigrid: "Das im Prinzip sinnlose beschreiben von Landschaften" - Landschaft im Werk von Jelinek. In: Kaszynski, Stefan u. Slawomir Piontek (Hg.): Die Habsburger Landschaften in der österreichischen Literatur. Pozan. 1995. S. 281-291.
- Schmidt-Mühlisch, Lothar: Der arme Alpenkönig stirbt um des Führers willen. Trauma einer Dichterin. In: Die Welt. 13.11.1985.
- Schmölzer, Hilde: Ich funktioniere nur im Beschreiben von Wut. In: dies.: Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst. Wien. 1982. S. 83-90.
- Schnegg, Susanne: Marxistische Ästhetik und Liebe in Elfriede Jelineks Roman "Die Liebhaberinnen". Diplomarbeit. Wien. 1988.
- Schütte, Uwe: Elfriede Jelineks "Gier": Ein Soundtrack zur Profitmaximierung. In: Wiener Zeitung. 27.10.2000.
- SDR Hörspiel Feature Winter 1989/90. [= Periodische Programmvorschau des Süddeutschen Rundfunks]
- Seibert, Ingrid u. Dreissinger, Sepp: Elfriede Jelinek. Die Frau im Sumpf. In: dies.: Die Schwierigen. Portraits zur österreichischen Gegenwartskunst. Wien. 1986. S. 120-136.
- Serke, Jürgen: Elfriede Jelinek. Wenn der Mensch im Typischen verschwindet. In: ders. (Hg.): Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Hamburg. 1979. S. 295-297.
- Sichrovsky, Heinz: Was geschah, nachdem Nora "ihn" verlassen hatte? In: Arbeiter-Zeitung. 7.10.1979. S. 9.
- Sichrovsky, Heinz: Paula Wessely: Der letzte Skandal? In: Basta. Wien. Nr.11. 1985. S. 99-101.
- Sichrowsky, Heinz: Metzger-Land. Die neue böse Österreich-Diagnose der Autorin. In: News Wien. Nr. 46. 16.11.1995. S. 182.
- Skoruppa, Ekkehard: Neue Verteilung der alten Rollen. Studiobühne spielt Jelineks "Ballade". In: Kölner Stadt-Anzeiger. 7.7.1987.
- Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien. 1992.
- Späth, Sibylle: Am Anfang war das Medium... Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Barsch/Höfler. 1991. S. 95-120.
- Spielmann, Yvonne: Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 21-40.
- Spiess, Christine: Eine Kunst, nur aus Sprache gemacht. Die Hörspiele der Elfriede Jelinek. In: Arnold. 1993. S. 68-77.
- Stangel, Johann: Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur. Zu Texten von Frischmuth, Jelinek, Mitgutsch, Schutting, Schwaiger u.a. Frankfurt a. M. - Bern - New York - Paris. 1988.

- Stauffer, Robert: Oh Jelinek, oh Schutz vor ihr. Zur Bonner Uraufführung der Farce "Krankheit" der österreichischen Autorin. In: Die Presse. Wien. 20.2.1987.
- Sucher, Bernd C.: Jelinek, Nüsse, Detjen. Eine poetische, akustische, typographische Überraschung. In: Süddeutsche Zeitung. 22.12.1993. S. 14.
- Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a. M. 1998.
- T.K.: Die Frau im untoten System. In: Volksstimme Wien. 15.2.1987. S. 9.
- Thek, Franz: Tanztheater im Radio. In: Oberösterreichische Nachrichten Linz. 12.9.1991. S. 19.
- Urbach, Tilman: Die Sprache unter dem Skalpell. In: DU. Nr. 700. Oktober 1999. S. 14f.
- Vis, Veronika: Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks. Europäische Hochschulschriften. Band 1690. Frankfurt a. M. 1998.
- Vogel, Juliane: Letzter Gang auf die Hausberge. In: <http://polyglot.lss.wisc.edu/german/austria/jelinek.html>. Entnommen am 17.7.1998. S. 1.
- Wagner, Karl: Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen. In: Aspöckberger, Friedbert u. Lengauer, Hubert (Hg.): Zeit ohne Manifest? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. Wien. 1987. S. 166-180
- Wagner, Karl: Österreich - eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich- Kritik. In: Bartsch/Höfler. 1991. S. 79-93.
- Wagner, Renate: Gehässige Jelinek. In: Bayernkurier. 12.5.1990.
- Wagner, Thomas: Wir, wir, wir! Elfriede Jelineks antiromantisches Pamphlet "Wolken.Heim". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 17.9.1990.
- Weinzierl, Ulrich: Schmachtfetzen. Jelineksches in Wien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 22.5.1991. S. 35.
- Wendl, F. H.: VP übt weiter Druck aus. In: Volkswille Klagenfurt. 30.5.1976.
- Wendt, Gunna: Wer nicht fühlen will, muß hören. Zu den Hörspielen von Elfriede Jelinek. (enthält Ausschnitte aus den Hörspielen und Interviewpassagen). Gesendet am 8.11.1996 auf Bayern 2.
- Wilke, Sabine: Dialektik und Geschlecht. Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur. Tübingen. 1996.
- Wright, Elisabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman "Die Klavierspielerin". In: Arnold. 1993. S. 51-59.

### **III. SONSTIGE PRIMÄR- UND SEKUNDÄRLITERATUR**

- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Bd. 18. Frankfurt a. M. 1984.
- Adorno, Theodor W.: Resumé über Kulturindustrie. In: ders.: Ohne Leitbilder. Frankfurt a. M. 1967. S. 69f.
- Bachmann, Ingeborg: Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann. Hamburg. 1989.
- Barth, Hans: Masse und Mythos. Die ideologische Krise an der Wende zum 20. Jahrhundert und die Theorie der Gewalt: Georges Sorel. Hamburg. 1959.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964.
- Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Frankfurt a. M. 1981.
- Baum, Georgina u.a. (Hg.): Österreich heute. Ein Lesebuch. Berlin Ost. 1978.
- Bausch, Hans: Die Programmerwartung des Intendanten. In: Rundfunk und Fernsehen. H. 3. 1967. S. 228.
- Bebel, August: Die Frau und der Sozialismus. Frankfurt a. M. 1985<sup>5</sup>. S. 28.
- Becker-Schmidt, Regina: Geschlechterdifferenz - Geschlechterverhältnis: soziale Dimensionen der Begriffs "Geschlecht" In: Zeitschrift für Frauenforschung. H. 1/2. 1993. S. 37-46.
- Berger, Albert: Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde. In: Walter-Buchebner-Literaturprojekt. 1987. S. 30-45.
- Bismarck, Klaus von u.a (Hg.): Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den neuen Medien. München. 1985.
- Bismarck, Klaus von: Die internationale Medien-Entwicklung - unter Aspekten der Kultur betrachtet. In: ders.: 1985. S. 180-192.
- Böhme, Hartmut: "Beim Glockenschlag des Wahnsinns schlagen die Stunden der Venus" - Marquis de Sade. In: Ziehe. 1984. S. 183-198.
- Bohn, Volker: Satire und Kritik. Über Karl Kraus. Frankfurt a. M. 1974.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979.
- Bovenschen, Silvia: Über die Listen der Mode. In: dies (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a. M. 1986. S. 10-30.
- Bovenschen, Silvia: Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne. In: Classen. 1988. S. 56-67.
- Brecht, Bertolt: Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen (1929). In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.3. Stücke 3. 1988. S. 7-24.

- Brecht, Bertolt: Über Karl Kraus. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.22.1. Schriften 2. 1993. S.33-36.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.21. Schriften 1. 1992. S. 448-515.
- Brecht, Bertolt: Ein Schriftsteller gefragt. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.19. Prosa 4. 1997. S. 330-332.
- Brecht, Bertolt: Theorie der Pädagogien. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.21. Schriften 1. 1992. S.398.
- Brecht, Bertolt: [Über die Aufführung von Lehrstücken]. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.21. Schriften 1. 1992a. S.397.
- Brecht, Bertolt: Zur Theorie des Lehrstücks. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.21. Schriften 1. 1992b. S.397.
- Brecht, Bertolt: Herr Keuner und die Originalität. In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.18. Prosa 3. 1995. S.18.
- Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks (1932/33). In: B.B.: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Schriften 1. S.552-557.
- Bredow, Hans: Aus meinem Archiv. Heidelberg. 1950.
- Broich, Ulrich u. Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Tübingen. 1985.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister. 1985. S. 31-47.
- Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich/Pfister. 1985. S. 48-52.
- Brontë, Emily: Strumhöhe. München. 1994.
- Brückner, Jutta: Sexualität als Arbeit im Pornofilm. In: Ziehe. 1984. S. 137-145.
- Bücker, Ursula: Vorarbeiten zu einer Ideologiekritik der "Trivallliteratur". In: Zeitschrift für Volkskunde I. 1975. S. 28-47.
- Busch, Alexandra: Der metaphorische Schleier des ewig Weiblichen - Zu Luce Irigaray's Ethik der sexuellen Differenz. In: Großmaß, Ruth u.a. (Hg.): Feministischer Kompaß, patriarchales Gepäck. Kritik konservativer Anteile in neueren feministischen Theorien. Hamburg. 1984. S. 117-171.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M. 1991.
- Cella, Ingrid: 'Das Rätsel Weib' und die Literatur. Feminismus, feministische Ästhetik und die Neue Frauenliteratur in Österreich. In: Zeman, Herbert (Hg.): Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 14. 1982. S. 189-228.
- Classen, Brigitte (Hg.): Pornost. Triebkultur und Gewinn. München. 1988.
- Classen, Brigitte: Einführende Überlegungen. Die ermordete Schaufensterpuppe. In: dies. 1988. S. 9f.

- Classen, Brigitte u. Ruge, Uta: Wünsche nach Kraft durch Freude. In: Die Schwarze Botin. Nr. 19. 1983. S. 54-60.
- Darrer, Eva (Hg.): Auf Schrei Ben. Texte österreichischer Autorinnen. Wien. 1981
- Davids, Jens-Ulrich: Das Wildwest-Romanheft in der Bundesrepublik. Ursprünge und Strukturen. Tübingen. 1969.
- Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1972.
- Dickmann, Bernhard: Die Faszination der Sirenen. Über die Sexualität und Souveränität der Bilder. In: Ziehe. 1984. S. 209-211.
- Diethart, Uli u. Wischenbart, Rüdiger: Wer umarmt hier wen zu welchem Zweck? Die Schriftsteller, die Öffentlichkeit und der Staat in Österreich - eine Innenansicht. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland. Deutsche Demokratische Republik. Österreich. Schweiz. Text und Kritik Sonderband. München. 1988. S. 285-295.
- Döhl, Reinhard: Akustische Literatur als Gattung. 1987. In: <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/hspljapan.htm>. S. 1-13.
- Döhl, Reinhard: Theorie und Praxis des Hörspiels. 1994. <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/theoprax.htm>. S.1-10
- Doppler, Alfred: Die "Wiener Gruppe" und die literarische Tradition. In: Walter-Buchebner-Literaturprojekt. 1987. S. 60-68.
- Drechsler, Nanny: Mann bleibt Mann? Fragen einer lesenden Musikerin zu Brecht, Eisler & Co. [wysiwyg://19/http://www.klassi...sxhriftfuermusik/artikel01.htm](http://www.klassi...sxhriftfuermusik/artikel01.htm) [Erstveröffentlicht in Neue Zeitschrift für Musik Nr. 6. 1998]
- Drews, Jörg: Das Neue Hörspiel. Bayrischer Rundfunk. Hörspiel Winterhalbjahr. 1971/72. München. S. 3f.
- Ecker, Gisela: Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft. Eine heimliche oder unheimliche Allianz. In: Berger, Renate u.a. (Hg.): Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984. Berlin. 1985. S. 8-20.
- Eiblmayer, Silvia u.a. (Hg.): Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentationen. Wien - München. 1985.
- Endres, Ria: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard. Frankfurt a. M. 1980.
- Le Fanu, Joseph Sheridan: Carmilla, der weibliche Vampir. Zürich. 1979.
- Fischer, Ludwig: Die wiederholte Verwandlung des Bürgers in den natürlichen Menschen und umgekehrt. Thesen zur ideologischen Funktion des Western-Romans. In: Rucktäschel, Annamaria u. Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Trivialliteratur. München. 1976. S. 296-338.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. 3 Bände. Frankfurt a. M. 1994<sup>7</sup>.
- Friedl, Harald (Hg.): Die Tiefe der Tinte. Salzburg. 1990.

- Fuhrmann, Wolfgang: "Österreichs Literatur ist lebendig". Ein Gespräch mit Gerhard Rühm. In: Der Standard. 28.11.1997. S. 10
- Gaus, Günter: Die überwältigenden Macher - Fernsehjournalismus und politische Kultur. In: Bismarck. 1985. S. 30-50.
- Gerstl, Elfriede: Aus der Not ein Hörspiel machen - zur Not ein Hörspiel hören. In: dies.: Berechtigte Frage. Hörspiele. Wien - München. 1973. S. 7-14.
- Gerz, Raimund: Bertolt Brecht und der Faschismus. Bonn. 1983.
- Gmelin, Otto: Rädelsführer I oder die Emanzipation des Orgasmus. Berlin. 1968.
- Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek. 1987.
- Grigat, Stephan: Was bleibt von Georg Lukács' "Geschichte und Klassenbewußtsein". <http://contextxxi.mediaweb.at/texte/archiv/str990215.html>. S. 1-5. [Erstveröffentlicht in Context XXI. Wien. 2/1999]
- Hahn, Friedrich: Der Kult des Kunsthörens. In: Lesezirkel. Nr. 16. Hörspiel in Österreich. 1986. S. 15f.
- Haider, Hans: Das neue Hörspiel ist noch immer ein Stiefkind. In: Die Presse. Wien. 25./26.1.1975.
- Haider-Pregler, Hilde: Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. In: Spiel, Hilde (Hg.): Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Bd. 4. Zürich. 1976. S. 507-550.
- Hakkarainen, Marja-Leena: Das Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bert Brechts. Frankfurt a. M. 1994.
- Hampel, Johannes: Die politische Didaktik des Lehrstücksehreibers. In: Koopmann, Helmut u. Stamm, Theo: Bertolt Brecht - Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung. München. 1994. S. 115-123.
- Handke, Peter: Kaspar. Frankfurt a. M. 1968.
- Handke, Peter: Versuch über die Müdigkeit. Frankfurt a. M. 1989.
- Hartinger, Walfried u. Hartinger, Christel: Does 'Women's Literature' deal exclusively with Problems of Women? Women's Liberation and the relation of the Sexes in the GDR Literature of the 1970s. In: Journal of Popular Culture. Winter 1984. S. 53-69.
- Haslinger, Adolf: Bevorzugte Gattungen II: Das Hörspiel, das Neue Hörspiel, das Fernsehspiel. In: Weiss, Walter u.a. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis. Stuttgart. 1973. S. 94-111.
- Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wien. 1977.
- Heißenbüttel, Helmut. Horoskop des Hörspiels. Rede anlässlich der internationalen Hörspieltagung 1968 in Frankfurt. In: ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971. Neuwied - Berlin. 1972. S. 203-230.
- Hermant, Jost: Pop International. Eine kritische Analyse. Frankfurt a. M. 1971.



- Herminghouse, Patrizia: "Der Autor nämlich ist ein wichtiger Mensch": Zur Prosa [schreibender Frauen in der DDR]. In: Gnüg, Hiltrud u. Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Stuttgart. 1985. S. 338-353.
- Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen. 1997.
- Hinck, Walter: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen. 1972<sup>2</sup>.
- Hirschenhuber, Heinz: Gesellschaftsbilder in deutschsprachigen Hörspielen seit 1968. Dissertation der Universität Wien. 1985.
- Hirte, Christlieb: Anmerkungen zur österreichischen Literatur. In: neue deutsche literatur 39. H. 459. 1991. S. 129-158.
- Höller, Hans: Überlegungen zu einem Erklärungsmodell der österreichischen Sprachthematik. In: Klein, Michael u. Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Innsbruck. 1982. S. 31-42.
- Holloway, John: Fetischierte Formen. Eine Anmerkung zur Entfremdung. In: Subtropen. Monatliches Supplement der Jungle World. Berlin. Nr. 32. 1.8.2001.
- Holzinger, Lutz: Brief zur österreichischen Literatur. In: Baum, Georgina u.a. (Hg.): Österreich heute. Ein Lesebuch. Berlin Ost. 1978. S. 216-225.
- Holzinger, Lutz: Wie es ist, bleibt es nicht. Zum Wandel des Verhältnisses von Politik und Literatur in Österreich. In: Seuter. 1981. S. 78-84.
- Honsza, Norbert: Perspektiven einer Rezeptionspoetik der Trivialliteratur. In: ders. (Hg.): Untersuchungen zur populären Literatur im 20. Jahrhundert. Wrocław. 1987. S. 7-14.
- Horkheimer, Max u. Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1981. [= Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 3]
- Hüppauf, Bernd u.a.: Marxismus. In: Hauff, Jürgen u.a. (Hg.): Methodendiskussion. Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1972<sup>2</sup>. S. 83-210.
- Ibsen, Henrik: Nora oder ein Puppenheim. Leipzig. 1879.
- Ibsen: Die Stützen der Gesellschaft. Leipzig. 1878.
- Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt a. M. 1980.
- Karst, Karl: Hörspiel und Öffentlichkeit. In: Lesezirkel. Nr. 16. Hörspiel in Österreich. 1986. S. 17f.
- Kayser, Wolfgang: Geschichte der deutschen Ballade. Berlin. 1943<sup>2</sup>. [Erstausgabe 1936]
- Kerschbaum, Ulrike: Die Darstellung von alltagsbezogenen Problemen im Hörspiel. Dissertation an der Universität Wien. 1978.
- Kimmerle, Heinz: Derrida zur Einführung. Hamburg. 1988.

- Kleffinghaus, Sibylle: Mythenrezeption oder: Die Suche nach dem Ursprung. In: Die Schwarze Botin. Nr. 14/15. 1979. S. 17-19.
- Kleiber, Caroline u. Tunner, Erika (Hg.): Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Beiträge des internationalen Kolloquiums 21.-23.2.1985 in Mulhouse. Frankfurt a. M. 1985.
- Kluge, Alexander: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. In: Bismarck. 1985. S. 51-66.
- Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart. 1961.
- Köpf, Gerhard: Die Ballade: Probleme in Forschung und Didaktik. Kronberg. 1976.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart - Weimar. 1993.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Die Lehrstücke. In: Knopf, Jan (Hg.): Brecht Handbuch. Bd. 1. Stuttgart - Weimar. 2001. S. 28-39.
- Kraus, Karl: Die neue Zeitung. In: Die Fackel. Nr. 118. Oktober 1902. S. 1-31.
- Kraus, Karl: Zur Sprachlehre. In: Die Fackel. Nr. 572/576. Juni 1921. S. 2-76.
- Kraus, Karl: Im dreißigsten Kriegsjahr. In: Die Fackel. Nr. 800/805. Februar 1929. S. 1-45.
- Kraus, Karl: Befriedung. In: Die Fackel. Nr. 834/837. Mai 1930. S. 1-11.
- Kraus, Karl: Die dritte Walpurgisnacht. Werke Bd. 1. Hg. von Heinrich Fischer. München. 1952<sup>2</sup>.
- Kraus, Karl: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Werke Bd. 8. Hg. von Heinrich Fischer. München. 1960.
- Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Berlin. 1987.
- Kudrnofsky, Wolfgang: Unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Vom Ende des Hörspiels. In: Lesezirkel. Nr. 16. Hörspiel in Österreich. 1986. S. 16.
- Landwehr, Jürgen: Die poststrukturalistische Herausforderung. Versuch einer "Dekonstruktion". In: Sprachreport 1. Mannheim. 1989. S. 21-26.
- Laufhütte, Hartmut: Nachwort. In: ders. (Hg.): Deutsche Balladen. Stuttgart. 1991. S. 592-632.
- Lenk, Elisabeth: Justine und Juliette. Antagonistisches Frauenbild und antagonistische Moral bei D.A.F. de Sade. In: Classen. 1988. S. 39-55.
- Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Darmstadt und Neuwied. 1976.
- Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Darmstadt - Neuwied. 1984<sup>19</sup>.
- Matthaei, Renate: Vorwort. In: dies. (Hg.): Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Köln. 1970. S. 13-42.

- Matthaei, Renate: Vorwort. In: dies. (Hg.): Trivialmythen. Frankfurt a. M. 1970. S. 7-10.
- Marx, Karl u. Engels, Friedrich: Werke. Bd. 3. Berlin. 1962.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding media. Düsseldorf und Wien. 1968.
- Melzer, Gerhard: Heimkehr mit Hindernissen. Streifzüge durchs tiefe Österreich. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland. Deutsche Demokratische Republik. Österreich. Schweiz. Text und Kritik Sonderband. München. 1988. S. 296-311.
- Melzer, Helmut: Trivialliteratur 2. München. 1985.
- Minuth, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst. Frankfurt a. M. 1996.
- Mitchell, Juliet: Psychoanalyse und Feminismus. Freud, Reich, Laing und die Frauenbewegung. Frankfurt a. M. 1976.
- Mixner, Manfred: Der Strukturwandel der Öffentlichkeit und die Maßlosigkeit der Hörspiels. In: Lesezirkel. Nr. 16. Hörspiel in Österreich. 1986. S. 3f.
- Münchhausen, Börries Freiherr von: Zur Ästhetik meiner Balladen. Bausteine für Ästhetik der deutschen Ballade. In: Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart. Bd. 11 (1906/1907). S. 97-109.
- Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke. In: Hinderer, Walter (Hg.): Brechts Dramen: Neue Interpretationen. Stuttgart. 1984. S. 300-320.
- Nagl, Manfred: Science-fiction: ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverband. Tübingen. 1981.
- Naumann, Michael: Der Abbau einer verkehrten Welt. Satire und politische Wirklichkeit im Werk von Karl Kraus. München. 1969.
- Negt, Oskar u. Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt a. M. 1972.
- Netenjakob, Egon: Anatomie der Fernsehserie. Fernsehmacher untersuchen ihre Produktionsbedingungen. Mainz. 1976.
- Neumann, Günter: Der politische Gehalt von Groschenheften. Saarbrücken. 1976.
- Nicolai, Olaf: Geste zwischen Expression und Kalkül. Zur Poetik der "Wiener Gruppe". Diss. Universität Leipzig. 1993.
- Nusser, Peter: Zur Rezeption von Heftromanen. In: Honsza, Norbert (Hg.): Untersuchungen zur populären Literatur im 20. Jahrhundert. Wrocław. 1987. S. 34-48.
- Pelinka, Anton: Hintergründig und doch politisch. In: Seuter. 1981. S. 14-20.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister. 1985. S. 1-30.
- Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich/Pfister. 1985. S. 52-58.

- Pfoser-Schewig, Kristina: Schmutz und Schund und Avantgarde oder Wie die experimentelle Literatur ins Kreuzfeuer der Pädagogen geriet. In: Walter Buchebner Gesellschaft. 1989. S. 9-21.
- Piper, Ernst R.: Einführung. In: Bismarck. 1985. S. 9-29.
- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M. 1985.
- Prokop, Ulrike: Weiblichkeit. In: Beyer, Johanna u.a. (Hg.): Frauenhandlexikon: Stichworte zur Selbstbestimmung. München. 1983. S. 309-312.
- Ridder, Martina de: Über die weibliche Lustlosigkeit an der männlichen Lust. In: Ziehe. 1984. S. 106-113.
- Rühm, Gerhard: Vorwort zu ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek. 1967. S. 7-36.
- Ruthner, Clemens: Untot mit Biss. Der Standard. 23.5.1997. S. A9.
- Sartre, Jean-Paul: Die Eingeschlossenen. Reinbek. 1985.
- Sartre, Jean-Paul: Zeit der Reife. Reinbek. 1986.
- Saupe, Anja: Zur Definition der Postmoderne. In: Herzmann, Herbert (Hg.): Literaturkritik und erzählerische Praxis. Deutschsprachige Erzähler der Gegenwart. Tübingen. 1995.
- Scharang, Michael: Anmerkungen zum neuen Hörspiel. In: manuskripte. H. 29/30. 1970. S. 15-17.
- Scharang, Michael: Das Wunder Österreich. Oder wie es in einem Land immer besser und dabei immer schlechter wird. Essays Polemiken Glossen. Wien/Zürich. 1989.
- Scharang, Michael: Das Wunder Österreich. In: ders. 1989. S. 13-32.
- Scharang, Michael: Brecht-Boykott in Österreich. Ein Lehrstück ohne Ende. In: ders. 1989. S. 79-84.
- Scharang, Michael: Heilige Schriften. Über die Feierlichkeit in der Gegenwartsliteratur am Beispiel Handke. In: ders. 1989. S. 95-111.
- Scharang, Michael: Wien, Wien, nur du allein. In: ders. 1989. S. 139-155.
- Scharang, Michael: Österreich (ge)denkt, Deutschland lenkt. In: ders. 1989. S. 163-171.
- Schätzlein, Frank: Kunst und Kondensator - Hörspiel und Technik seit 1923. <http://77www.sign-lang.uni-hambu...s/archiv/Sommer97/radiotec.htm>. April 1997.
- Schenda, Rudolf: Bemerkungen zu Klassencharakter und sozialer Schichtung des literarischen Kommunikationsfeldes. In: Honsza, Norbert (Hg.): Untersuchungen zur populären Literatur im 20. Jahrhundert. Wrocław. 1987. S. 15-34.
- Schirokauer, Arno: Frühe Hörspiele. Hg. von Wolfgang Paulsen. Konberg/Ts. 1976.
- Schmeiser, Leonhard: Das Gedächtnis des Bodens. In: Tumult. H. 10. 1985. S. 38-56.

- Schmid, Georg: Konterstrategien zum Totschweigen. Wie sich die Ekritüre dem Ersticken widersetzt. In: Walter-Buchebner-Literaturprojekt. 1987. S. 9-29.
- Schmidt, Bärbel u. Brunka, Ulrike: Das Bild der Frau im Heftchenroman. In: mamas pfirsiche 8. 1978. S. 69-114.
- Schmidt, Burghart: Kunst: Fluchtlinie zum Mythos? - Retter des Mythos. In: Schlesier, Renate (Hg.): Faszination des Mythos. Basel. 1985. S. 275-294.
- Schmidt-Dengler, Wendlin: Pathos der Immobilität. Zur österreichischen "Nationalliteratur". In: Breicha, Otto u. Urbach, Reinhard (Hg.): Österreich z.B. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Salzburg - Wien. 1982. S. 343-352.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Vorwort. Zu: Walter Buchebner Gesellschaft. 1989. S. 7.
- Schmitz-Mayr-Harting, Elisabeth (Hg.): Dichtung aus Österreich. Hörspiel. Wien. 1977.
- Schneyder, Werner: Sprache als Waffe. In: Seuter. 1981. S. 50-55.
- Schöning, Klaus: Anmerkungen. Vorwort zu ders. (Hg.): Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt a. M. 1969. S. 7-16.
- Schwitzke, Heinz: Standortbestimmung des Hörspiels. In: Literatur und Kritik. Jg. 1. H. 3. Juni 1966. S. 42-52.
- Scholz, Wilhelm von: Die Ballade. Menschen und Mächte, Schicksale und Taten. Berlin. 1942.
- Schuhler, Conrad: Perry Rhodan - Auf Raketen zurück in die Zukunft. In: Kürbiskern. 1970. H. 4. S. 588-579.
- Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbek. 1980.
- Seuter, Harald (Hg.): Die Feder ein Schwert? Literatur und Politik in Österreich. Graz. 1981.
- Sieger, Ferdinand: Globale, föderale, autonome Rundfunkzukunft? In: Bismarck. 1985. S. 130-179.
- Solms, Wilhelm: Zum Wandel der 'Anti-Heimatliteratur'. In: Polheim, Karl (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Bern - Frankfurt a. M. 1989. S. 173-189.
- Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart. 1972.
- Steinweg, Reiner: Einleitung zu ders. (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen. Frankfurt a. M. 1976. S. 9-16.
- Stephan, Joachim: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München. 1964.
- Strasser, Kurt: Experimentelle Literaturansätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel. Stuttgart. 1986.
- Sturm, Dieter u. Völker, Klaus (Hg.): Vom Erscheinen der Vampire. Dokumente und Berichte. München. 1973.

- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt a. M. 1986.
- Treusch-Dieter, Gerburg: ...ferner als die Antike...Machtformen und Mythisierung der Frau im Nationalsozialismus. In: Die Schwarze Botin. Nr. 20. 1983. S. 100-113.
- Turrini, Peter: Es ist ein gutes Land. Texte zu Anlässen. Wien. 1986.
- Turrini, Peter: Heimat. In: ders. 1986. S. 83-85.
- Turrini, Peter: Heimat, deine Verrückten. In: ders. 1986. S. 111-121.
- Turrini, Peter: Gewalt, Macht, Frauen. In: ders. 1986. S. 138-139.
- Ueding, Gert: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt a. M. 1973.
- Urbach, Reinhard: Experiment - Erinnerung - Erfahrung - Erfindung. Bemerkungen zur Literatur in Österreich seit 1986. In: Breicha, Otto u. Urbach, Reinhard (Hg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Salzburg - Wien. 1982. S. 7-18.
- Volckmann, Silvia: "Gierig saugt sie seines Mundes Flammen". Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Berger, Renate u. Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln - Wien. 1987. S. 155-176.
- Waldmann, Günter: Trivilliteratur. Ein Arbeitsbuch zu Textanalyse, Rezeption und Wertung. Düsseldorf. 1977.
- Walter Buchebner Gesellschaft (Hg.): Das Schreiben von Frauen in Österreich seit 1945. Wien - Köln. 1991.
- Walter-Buchebner-Literaturprojekt (Hg.): Die Wiener Gruppe. Wien - Köln. 1987.
- Walter Buchebner Gesellschaft (Hg.): Wiener Avantgarde einst und jetzt. Wien - Köln. 1989
- Weigel, Sigrid: Frau und "Weiblichkeit". Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik. In: dies u. Inge Stephan (Hg.): Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg im Mai 1983. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 11. (Argument Sonderband 120) Berlin. 1984.
- Weigel, Sigrid: Topographie der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbeck bei Hamburg. 1990.
- Weißert, Gottfried: Ballade. Stuttgart. 1980.
- Wellershoff, Dieter: Von der Moral erwischt. Aufsätze zur Trivilliteratur. Frankfurt a. M. 1983.
- Widmer, Urs: In uns und um uns und um uns herum. In: Matthaei, Renate (Hg.): Trivialmythen. Frankfurt a. M. 1970. S. 11-19
- Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die "Wiener Gruppe". In: Walter-Buchebner-Literaturprojekt. 1987. S. 46-59.
- Wiggershaus, Renate: Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz. In: Gnüg, Hiltrud u. Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen - Literatur - Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart. 1985. S. 416-433.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart. 1979.

Wintgens, Hans-Herbert: Trivialliteratur für die Frau. Analyse, Didaktik und Methodik zur Konformliteratur. Baltmannsweiler. 1979.

Ziehe, Thomas u.a. (Hg.): Der sexuelle Körper. Ausgeträumt? Berlin. 1984.

Ziehe, Thomas: Vorwort. In: ders. 1984. S. 9-11.

Zimmermann, Hans Dieter: Trivialliteratur? Schemaliteratur. Entstehung. Formen. Bewertung. Stuttgart. 1982<sup>2</sup>.